AL~5023

MODERNE PLASTIK

EXLIBRIS
KSIĘDZA PRAŁATA
STANISŁAWA SPRUSIŃSKIEGO
WARSZAWA — MILANÓWEK

DLA BIBLIOTEKI .....

№ 3.
AL-5023

WILHELM RADENBERG

MODERNE PLASTIK

EINIGE DEUTSCHE UND AUSLÄNDISCHE BILDHAUER UND MEDAILLEURE UNSERER ZEIT

EXLIBRIS
Księdza Prałata Stanisława Sprusińskiego
Dar dla biblioteki .....

MIT RUND 150 ABBILDUNGEN. – ERSTES BIS FÜNFZIGSTES TAUSEND
KARL ROBERT LANGEWIESCHE
VERLAG/DÜSSELDORF & LEIPZIG

AL-5023

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA K.U.L.

Biblioteka Uniwersytecka KUL
1000557084

DIE
BLAUEN
BÜCHER

66/127/28 K.

Der Herausgeber dieses Bandes ist ein Laie, der der großen Zahl kunstsinniger Laien zeigen möchte, zu welcher Blüte sich die Plastik, die lange Zeit das Stiefkind unter den Künsten war, in unseren Tagen wieder entwickelt hat. Nur die freie, nicht die architektonisch gebundene Plastik ist in diesem Bande behandelt. Dabei ließ es sich bei der Knappheit des zur Verfügung stehenden Raumes nicht vermeiden, daß nicht alle Künstler, die es wohl verdient hätten, aufgenommen worden sind.

Die einleitenden Bemerkungen, die keinerlei kunsthistorische Absichten verfolgen, wollen nur zur Erleichterung des Genusses einiges beitragen. Alles was über den Lebensgang und die Werke der einzelnen Künstler zu sagen war, ist in die Erläuterungen am Schlusse des Bandes verarbeitet worden. Außer zahlreichen Aufsätzen in unseren vortrefflichen Kunstzeitschriften sind für die Gestaltung des Textes insbesondere die folgenden Werke benutzt worden: BERNHARDT, Medaillen und Plaketten. — BIERBAUM, Franz Stuck. — BOSSELT, Über die Kunst der Medaille. — v. FABRICZY, Medaillen der italienischen Renaissance. — FECHHEIMER, Donatello und die Reliefkunst. — GENSEL, Constantin Meunier. — GRAUTOFF, Rodin. — HEILMEYER, Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. — HEILMEYER, Die Plastik in Deutschland. — HEILMEYER, Adolf Hildebrand. — HILDEBRAND, Das Problem der Form. — KONNERTH, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. — LICHTWARK, Die Wiedererweckung der Medaille.— LÜER, Technik der Bronceplastik.— MEIER-GRAEFE, Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. — MEIER-GRAEFE, Hans von Marées. — OSBORN, Das 19. Jahrhundert (aus Springer's Handbuch der Kunstgeschichte). — RILKE, Auguste Rodin. — RODIN, Die Kunst, Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell. — RAPSILBER, Ernst Moritz Geyger. — ROSENHAGEN, Bildwerke von August Gaul. — SCHEFFLER, Constantin Meunier. — SCHMID, Klinger. — SCHMIDT, Französische Plastik und Architektur. — STAHL, Hugo Lederer. — TREU, Max Klinger als Bildhauer. — WASIELEWSKI, Artur Volkmann. — WORRINGER, Abstraktion und Einführung.

Bei vielen Künstlern konnte der Text dadurch wesentlich bereichert werden, daß sie selbst oder ihre Freunde sehr wertvolle Angaben über ihr Leben und über die Art ihres Schaffens gemacht haben.

W. R.

Alle Rechte vorbehalten.

Die vorliegende erste Auflage des Buches, umfassend das erste bis fünfzigste Tausend, wurde im Sommer 1912 bei Emil Herrmann senior in Leipzig gedruckt. Die Druckstöcke entstammen den graphischen Anstalten: F. Bruckmann A.-G. in München; E. Schreiber G. m. b. H. in Stuttgart; Adolf Klauß & Co. in Leipzig. Es wird manchen vielleicht interessieren, daß Prägemedaillen schon für billiges Geld zu erwerben sind. So liefert J. Lithauer in München die Bismarckmedaille (S. 7) in Silber für 5 Mark, die ausgezeichnete Prägeanstalt von Carl Poellath in Schrobenhausen zahlreiche silberne Prägemedaillen von Dasio und von anderen Künstlern für 10 Mark und zu noch geringerem Preise. Auch von der Münze in Paris, die in Frankreich allein Münzen und Medaillen ausprägen darf, sind manche oft vervielfältigte Prägestücke für wenige Franken zu erwerben. Gußmedaillen sind dann freilich alle sehr viel teurer.

EINLEITUNG

Niemals ist soviel Unruhe in der Welt gewesen, wie in unserer Zeit. Zumal wir Deutschen sind unter dem Druck der Hunderttausende, um die sich unser Volk Jahr für Jahr vermehrt, in eine Hast, in einen Lebensstrudel geraten, daß mancher die stillen Zeiten unserer Großväter zurücksehnen mag, in denen der einzelne unter dem Schutze alter Ordnungen sein Leben behaglicher führen konnte. Mehr als die Hälfte unseres Volkes wohnt in Städten, ein Fünftel etwa in Großstädten. Da stürmen täglich so viele, stets wechselnde Eindrücke auf den Menschen ein, eine derart verwirrende Mannigfaltigkeit von Menschen und Dingen umgibt ihn, daß er sich nichts mehr wünscht, als ab und an auf einer Insel der Ruhe zu landen. Alles Einfache und Ruhige muß in solcher Zeit geliebt werden. So werden denn auch die Häuser, in denen wir leben, die Möbel, die uns umgeben, stets schlichter und einfacher; die Schnörkeleien, mit denen sich unsere Väter nicht genug tun konnten, erscheinen uns unerträglich.

Es konnte nicht ausbleiben, daß in solcher Zeit die Plastik, die in ihren guten Werken recht eigentlich eine Kunst des Festen, Bleibenden ist, wieder größere Bedeutung erlangte.

Freilich hat es uns niemals an Plastik gefehlt. Der Wunsch, die großen Kriegstaten unserer Väter, unsere Herrscher und großen Männer zu verherrlichen, und der aufkommende Reichtum haben dazu geführt, daß die Plätze und Parks unserer Städte mit Denkmälern ohne Zahl angefüllt worden sind. Diese Denkmäler haben aber zum allergrößten Teil nicht die Ruhe, vielmehr nur das Chaos vermehrt. Die Auftraggeber forderten vom Künstler der Regel nach nur, daß er den Dargestellten naturgetreu wiedergeben müsse; der Künstler, dem meist die Fähigkeit monumentaler Gestaltung gebrach, suchte den Mangel durch allerlei Schneiderkünste und durch ein gewaltiges Pathos oder durch süßliche Sentimalitäten zu ersetzen.

Italien, das schon unserm Dürer zur Klarheit und Größe verholfen hat, sollte auch jetzt die Befreiung bringen. Der Maler Hans von Marées, der die Hälfte seines Lebens in Italien verbrachte, fand in diesem Lande, in dem sich die großen Linien der Landschaft und alle Dinge in ihr klar vom reinen Himmel abheben, in dem allenthalben die schönen, wohlgeordneten Werke alter Kunst sich dem Auge darstellen, die große Form, um die er in der Heimat vergeblich gerungen hatte. Er wurde dann der Lehrer einer ganzen Generation von Bildhauern. Hildebrand, Volkmann, Tuaillon und Riedisser haben die entscheidenden Anregungen von ihm erhalten, durch Hildebrand hat er dann noch auf eine große Schar jüngerer Künstler gewirkt.

Was nun erstrebt wurde, hat Hildebrand in seiner 1893 zum erstenmal erschienenen Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ ausgesprochen, nachdem er mehr als zehn Jahre zuvor in der männlichen Figur aus der Nationalgallerie (S. 1) gezeigt hatte, was man wollte:

Durch bloße Nachahmung der Natur wird noch kein Kunstwerk. Der unendlich mannigfaltige Stoff, den das Leben bietet, wird erst dadurch, daß er vom Künstler zu einem klaren Bilde aufgebaut wird, in den Bereich der Kunst erhoben. Was wir im täglichen Leben um uns haben, nehmen wir nicht bloß mit den Augen wahr, alle Sinne sind bei der Erfassung der Gegenstände beteiligt, und da viele Dinge sich wiederholen, so genügt meist ein kleiner Anhaltspunkt, damit wir wissen, was um uns ist. Der bildende Künstler aber soll die Dinge sichtbar machen, so daß das ruhige Auge allein die ganze Fülle der

Dinge erfassen kann, ohne daß die anderen Sinne aufgeboten werden müßten. Ist eine Figur so gemacht, das jede Ansicht nur ein unvollständiges Bild gibt, das erst durch die anderen Ansichten ergänzt und erklärt wird, so müssen wir uns aus den vielen Gesichtseindrücken, die wir, um das Werk kreisend, in uns aufnehmen, das Bild des Ganzen in unserm Gehirn zusammensetzen, wir haben dann das Ganze niemals rein gesehen, und haben wiederum wie im täglichen Leben ein Wissen um das Ding statt einer klaren Gesichtsvorstellung gewonnen.

Hildebrand fordert daher, daß alle plastischen Werke als klare Fernbilder gestaltet werden müssen. Betrachten wir nämlich ein wohlgeordnetes plastisches Werk aus der Ferne, so sehen wir tatsächlich nur eine Fläche, in der die verschiedenen Grade der Helligkeit, die Überschneidungen und Verkürzungen, das Nähere und das Fernere des Körpers, also seine Tiefenausdehnung, dem Auge ohne weiteres darbieten, so daß ein reiner in sich geschlossener Gesichtseindruck erzeugt wird. Bei der ganz nahen Betrachtung eines plastischen Werkes hingegen, gewinnen wir eine Vorstellung des Ganzen nur dadurch, daß wir die Augen über alle Flächen hingleiten lassen, die Form gewissermaßen abtasten. Die Vorstellung des Ganzen entsteht dann dadurch, daß wir die Summe der Einzeleindrücke in unseren Kopf miteinander in Verbindung setzen und dadurch die ganze Form nicht als Gesichtsvorstellung, vielmehr als ein Gedankending gewinnen. Das Fernbild „nimmt dem Kubischen das Quälende", das alles Unklare, Unsichere für uns hat.

Hildebrand gibt in seiner Schrift auch an, durch welche Mittel dem Fernbild Klarheit verliehen werden kann. Gewisse Hauptrichtungen, die Wagerechte als die Richtung des Bodens, auf dem wir stehen, und die Senkrechte, als die Richtung unserer eignen Gestalt, müssen im Flächenbild womöglich irgendwie angedeutet sein, damit alle gebogenen Linien an diesen Hauptrichtungen wie an einem festen Gerüste Halt gewinnen. Die Tiefenvorstellung geht aber dadurch in die allgemeine Gesichtsvorstellung ohne Schwierigkeit ein, daß alle Teile sich in einer einheitlichen Raumschicht nach vorwärts und rückwärts ausdehnen, wohingegen ein weitvorspringendes oder zurückfliehendes Glied die Einheit der Gesichtsvorstellung stört und zerreißt. Im Relief der alten Griechen sind alle diese Forderungen aufs schönste erfüllt, in ihm sind alle Körper hinter eine einheitliche ideale Vorderfläche gebannt, die dadurch sichtbar wird, daß die Körper mit möglichst vielen Teilen ihrer Oberfläche an diese, beim fertigen Werke tatsächlich nicht mehr vorhandene, Vorderfläche heranreichen, ohne sie je zu überschneiden, nach der Tiefe aber werden die Körper durch die einheitliche Grundfläche des Reliefs begrenzt, die dem stets vorwärtsdrängenden Blicke eine bestimmte Schranke setzt und, dadurch den wohltuenden Eindruck einer einheitlichen, in sich geschlossenen Gesichtsvorstellung hervorruft.

Nun hat es die Natur so eingerichtet, daß dem Künstler, der nach der Weise der alten Griechen und Michelangelos mit eigner Hand dem Steine die Form abgewinnt, die schöne, wohlgeordnete Klarheit der Form ohne weiteres zufällt.

Die Sucht, in möglichst kurzer Zeit möglichst viel zu schaffen, und der Wunsch, die harte Steinarbeit nicht selbst tun zu müssen, hat unsere meisten Künstler dazu verführt, nach einem kleineren Hilfsmodell ein Modell in der Größe des fertigen Werkes dadurch zu gewinnen, daß ein eisernes Gerüst, das die Hauptrichtungen des Werkes zeigt, mit Ton oder einem anderen schmiegsamen Stoff umkleidet wird. Die Übertragung des Modells in Stein besorgt dann ein geschickter Marmorarbeiter mit Hilfe der Punktiermaschine, nur darauf bedacht, das Stoffliche des Werkes, die Oberfläche der Körper und die Art der Gewandung, alles Dinge, die für den Wert des Kunstwerkes von ganz untergeordneter Bedeutung sind, mit größter Naturtreue nachzubilden, ohne für die klare Gestaltung des ganzen Werkes zu einem einheitlichen Gesichtsbilde irgendeinen Sinn zu haben.

Gewinnt dagegen der Künstler nach einem kleinen Hilfsmodell dem Steinblock die Form eigenhändig ab, so zwingt ihn schon der Gang seiner Arbeit dazu, stets auf die Dinge bedacht zu sein, die zur klaren Gestaltung des Werkes führen. Er wird auf die Hauptfläche des Steines, die eben sein muß, damit sie ihm nicht schon als ein Geformtes, sein eigenes Bild

störend, entgegentritt, die Umrisse seiner Figur zunächst aufzeichnen, dann wird er sie Schicht um Schicht von der umgebenden Steinmasse freimachen, stets auf die einheitliche, in sich geschlossene Gestaltung des Werkes in einer Fläche bedacht. Da er ein einmal weggehauenes Stück des Steines nicht mehr anfügen kann, so muß das Werk mit solcher Klarheit vor seinem inneren Auge stehen, daß er genau weiß, welche Punkte der Oberfläche in jede Flächenschicht fallen. Er wird auch nicht einen besonderen Teil des Werkes, etwa einen Kopf, schon voll herausarbeiten, während alles andere noch im Steine steckt, da auf diese Weise Löcher entstehen würden, die das Meißeln außerordentlich erschweren. Der Bildhauer geht daher beim eigenhändigen Heraushauen aus dem Stein auch bei der freistehenden Figur so vor, als wolle er ein Relief gewinnen. Die Folge ist, daß das fertige Werk von einer Seite, der Hauptschauseite, gesehen, jedenfalls zu einem einheitlichen Gesichtsbilde geordnet ist; erzeugt es auch von anderen Seiten gesehen noch klare Gesichtsvorstellungen, so ist das eine willkommene Zugabe, auf die der Künstler dadurch hinarbeiten kann, daß er bei fortschreitender Arbeit stets auch das Profil der Figur beachtet.

Mit alle dem ist nicht gesagt, daß Meister, denen eine besonders klare Formvorstellung eigen ist, nicht auch ohne eigenhändige Steinarbeit Werke von klarer Gestaltung gewinnen könnten; das zeigen deutlich die Werke von Bosselt (S. 44 u. 45) und Engelmann (S. 76 u. 77), die die eigene Steinarbeit verschmähen. Bei den Bronzewerken endlich ist diese Art der Formgewinnung gar nicht möglich. Aber auch sie können, wenn sie das Beglückende eines echten Kunstwerkes haben sollen, die klare Gestaltung zu einer einheitlichen Gesichtsvorstellung nicht entbehren.

Ob dies erreicht ist, zeigt mit untrüglicher Sicherheit die Photographie, da sie ja nur ein Flächenbild des Werkes geben kann.

Man könnte glauben, daß die Plastik, die das Gesetz klarer Gestaltung erfüllt, eine sehr eintönige Sache sein müsse. Tatsächlich haben denn auch einige Münchener Künstler von mittlerer Begabung unter dem falsch verstandenen Einflusse Hildebrands, Werke geschaffen, denen man nichts vorwerfen kann, als daß sie leer und langweilig sind. Wer wie diese Künstler von der wohlgeordneten Form ausgeht, und diese Form nach dem geringen Grad seiner Kräfte nur notdürftig mit Leben füllt, kann freilich nichts Lebendiges erzeugen. Ein echter Künstler wird dagegen den umgekehrten Weg machen und ein frisch geschautes Stück Natur, oder das in ihm waltende starke Lebensgefühl in die Gesetze der Form bannen.

Dabei ist es ihm auch nicht versagt, sich des Kunstmittels der Farbe zu bedienen. Von den Zeiten der Assyrer und Ägypter bis in die Renaissance hinein ist ein großer Teil der Plastik stets farbig gewesen. Michelangelo, dessen mit einer unheimlichen Gewalt gestalteten Werke die Farbe allerdings nicht ertragen mochten, hat dann das allenthalben befolgte Beispiel farbloser Plastik gegeben. Erst in unserer Zeit gelang die Befreiung von der Zwangsvorstellung, Plastik dürfe nicht farbig sein. Natürlich darf farbige Plastik nicht auf eine bloße Nachahmung der Natur hinauslaufen. Die Farbe muß, wie alles andere, der Gestaltung des Werkes dienen. Der Künstler mag nur immer durch starke Farbgegensätze seinem Werke etwas Festliches, Feierliches geben, wie Elkan bei seiner „Persephone“ (S. 41) getan hat, oder durch zarte Tönung etwas Zartes, Liebliches, wie Peterich bei seiner Gruppe „Mutter und Kind“ (S. 35), wenn nur durch Buntheit die geschlossene Einheit des Werkes nicht zerrissen wird. ——

Wer den Band durchblättert, wird manches Werk finden, dessen Schönheit ihm nicht ohne weiteres aufgeht. Er soll aber bedenken, was Schopenhauer einmal vom Kunstwerk gesagt hat, daß es die Art großer Herren habe, bei denen wir auch warten müssen, bis sie uns ansprechen. Er soll ferner bedenken, daß der echte Künstler sein Werk stets so gestaltet, wie er es gestalten will, und daß ein Werk von ungewohnter Einfachheit, Strenge oder Eckigkeit nicht mangelndem Können seine Form verdankt, vielmehr dem Willen, die geschmeidigeren Formen des Lebendigen zu vermeiden, um das Werk den Zufälligkeiten des Lebens zu entrücken, und es in ein Reich der Notwendigkeit zu erheben. Wissen wir doch heute, daß auch die Werke assyrischer und ägyptischer Kunst nicht deshalb starre, womöglich geradlinige Formen erhalten haben, weil diese Völker nicht wie die Griechen hätten formen und

meißeln können, vielmehr deshalb, weil sie nicht, wie dieses glückliche Volk, allem Lebendigen mit heiterem Vertrauen begegneten. Ihnen war die Welt noch ein unerforschtes Chaos, das sie mit Grauen umgab. Sie bildeten daher die Dinge, die sie liebten, um sie dem wilden Strom des Lebens zu entreißen und ihnen Dauer und Ewigkeit zu verleihen, in den mathematisch strengen Formen der unorganischen Natur, die nie wechseln und dem Zufall nicht unterworfen sind. — —

Zum Schlusse mögen noch einige Bemerkungen über die Medaillenkunst folgen, die nach langem Daniederliegen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu neuem Leben erwacht ist:

In den besten Zeiten griechischer Kunst war jede Münze ein kleines Kunstwerk. Das wurde anders, als die nüchternen Römer Münzen zu prägen begannen. Die Münze erhielt mehr und mehr die gleichgültige, sich stets wiederholende Form, die wir von unseren Münzen kennen.

Erst im 15. Jahrhundert, und zwar zuerst in Italien, erhielten Metallstücke wieder eine künstlerische Gestaltung, freilich nicht die eigentlichen Münzen, die durch die Hände des Volkes liefen, vielmehr die größeren münzähnlichen Stücke, die der unersättliche Ruhmsinn der Fürsten und Herren jener Zeit zur Verewigung seines Daseins und Wirkens vom Künstler forderte.

Vittore Pisano (1380—1451) war der erste, der mit seinen gegossenen Schaumünzen dieser Forderung Genüge tat. Seine Köpfe sind mit solcher Klarheit und Kraft gestaltet, die symbolischen Darstellungen, mit denen er die Rückseiten seiner Medaillen zu schmücken liebte, sind so einfach und treffend, daß kein späterer Künstler die Werke dieses ersten Meisters der Kunst je übertroffen hat.

Pisano fand in Italien viele Nachfolger. In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts kam die Kunst auch nach Deutschland. Hier gewannen die Künstler die Modelle ihrer Medaillen, im Gegensatz zu den Italienern, die die Modelle in Wachs zu formen pflegten, meist mit Meißel oder Schnitzmesser aus Stein oder Holz, infolgedessen erhielten ihre Werke etwas Kantiges und ein Gefüge von derber Kraft.

Im Zeitalter des Barock verkam die Medaille dann nach und nach, bis sie endlich zu einem kalten, nüchternen Metallstück entartete, das unserer Münze an Leblosigkeit nichts nachgab.

Ponscarme war der erste, der mit seiner Medaille auf Joseph Naudet vom Jahre 1867 wieder ein Kunstwerk schuf. Diese Medaille hatte nicht mehr den beengenden, hohen Rand der Medaillen jener Zeit, auch nicht mehr den damals allgemein üblichen spiegelglatten, die Bildeinheit völlig zerstörenden Grund, der Kopf war vielmehr sanft aus dem matten Grunde herausmodelliert und stand frei und groß in der Fläche, dazu war auch die schöne Umschrift vom Künstler selbst gestaltet.

Ponscarme fand bald viele Nachfolger. Die Chaplain, Roty, Charpentier, Peter, Yencesse und viele andere brachten in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts diese Art der Medaille zur höchsten Vollendung. Dabei wurden sie mächtig unterstützt durch die große Vervollkommnung, die in jenen Zeiten die Reduktionsmaschine erfuhr, mit deren Hilfe ein großes Modell mit aller Treue auf jedes Maß verkleinert werden konnte.

Der typische französische Medailleur verfährt folgendermaßen: Nach vielen zeichnerischen und plastischen Vorarbeiten, die dazu dienen, die Richtigkeit jeder Bewegung der darzustellenden Figuren aufs sorgfältigste zu prüfen, verfertigt er in Wachs oder Ton ein Modell von etwa $^1/_2$ m Durchmesser. Von diesem Modell nimmt er einen Gipsabguß, den er noch einmal ziselierend übergeht. Nach der Gipsform wird ein Abguß in Eisen hergestellt. Die Reduktionsmaschine überträgt dann die Formen des Eisengusses in der für die fertige Medaille beabsichtigten Größe in einen weichen Stahlblock, in diesem Stahlmodell wird endlich die Medaille gegossen, oder es wird nach diesem Modell mit Hilfe der Maschine erst noch ein Modell in härterem Stahl hergestellt, das unzählig viele Male die Medaille ausprägen kann.

Die fertige Medaille wird noch mit allerlei Säuren behandelt, um die gewünschte Patina zu erzielen, auch suchen manche Künstler ihr durch Anwendung des Sandgebläses eine weiche, verschwommene Form zu geben, in der alle Formen wie zu einem Hauch verwischt sind.

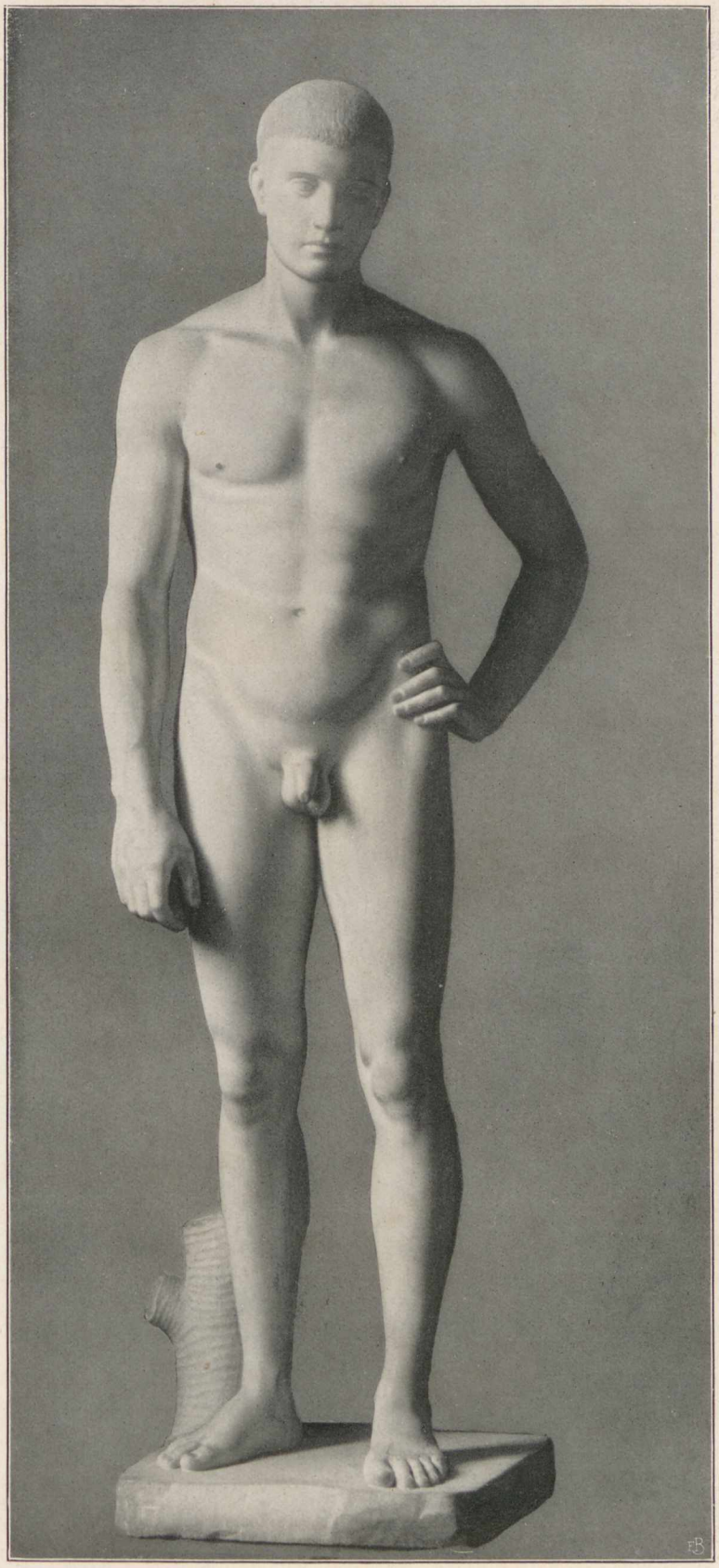
Man sieht, daß auf diese Weise der Techniker und Chemiker bei der Her-

stellung der Medaille nicht weniger beteiligt ist als der Künstler.

Das Ergebnis dieses verwickelten Arbeitsvorganges ist dann meist eine Medaille, die unzählige zarte Einzelzüge zeigt, und der nichts fehlt als die Kraft. Unsere Künstler haben sich zunächst nur in Nachahmungen dieser französischen Medaillen versucht, die besten, vor allen Dingen Hildebrand, Bosselt und Wrba, haben trotz Anwendung der französischen Herstellungsmethode klare, zu großzügiger Einfachheit stilisierte Stücke geschaffen. Unsere besten Medaillen sind aber aus den Händen der Künstler hervorgegangen, die wie Roemer, Dasio, Elkan, Schwegerle und Hoernlein nach der Art der italienischen und deutschen Renaissancemeister die Modelle ihrer Medaillen in originaler Größe in Wachs geformt, oder in Stein oder Holz, oder sogar in Stahl eingegraben haben. Diese mühsame Arbeit hat ihnen zu der starken, klaren Form der Alten verholfen; und es kann kein Zweifel sein, daß diese kräftigen, lebendigen Stücke uns mehr geben als die feinen französischen Zierlichkeiten.

WILHELM RADENBERG

Diejenigen Bildwerke, bei denen auf nachfolgenden Tafeln keine besonderen Größenverhältnisse angegeben sind, entsprechen in ihrer Größe ungefähr der durchschnittlichen natürlichen Lebensgröße des dargestellten Objektes. Bei den Medaillen und Plaketten gilt, daß alle diejenigen in natürlicher Größe des Originals reproduziert sind, bei denen keine Größenangaben erfolgten.



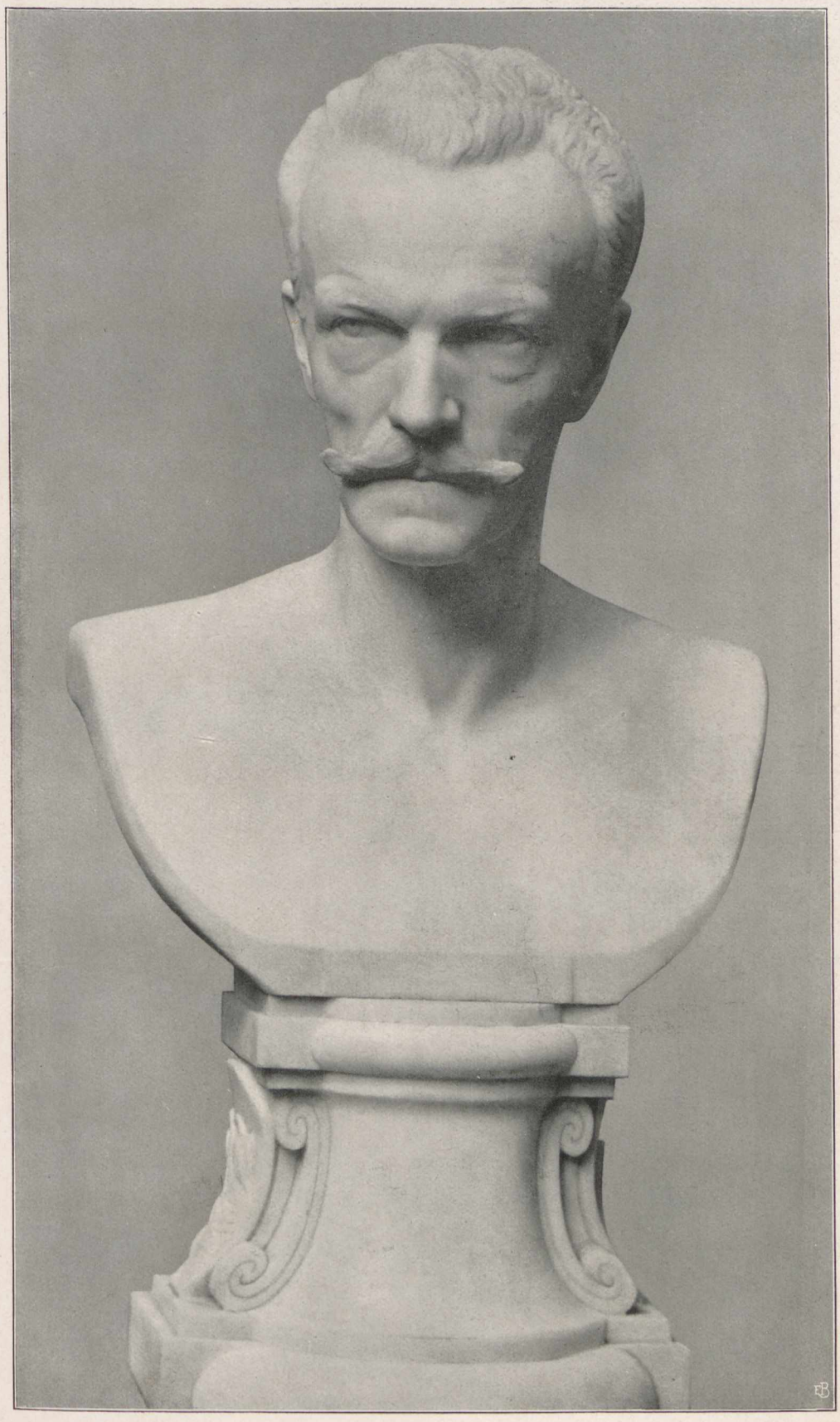
HILDEBRAND: Männliche Figur. Marmor. Eigene Aufnahme für den Verlag.

HILDEBRAND: Marmorbüste. phot. F. Hanfstaengl.

HILDEBRAND: Kain und Abel. Stein. Etwa 65 cm. phot. Franz Hanfstaengl, München.

HILDEBRAND: Der Kugelspieler. Marmor. phot. Franz Hanfstaengl, München.

HILDEBRAND: Frau Fiedler. Terracotta. phot. Franz Hanfstaengl, München.



HILDEBRAND: Herzog Karl Theodor v. Bayern. Marmor. phot. Franz Hanfstaengl, München.

STUCK: Amazone. Bronze. Etwa 65 cm. phot. Franz Hanfstaengl, München.

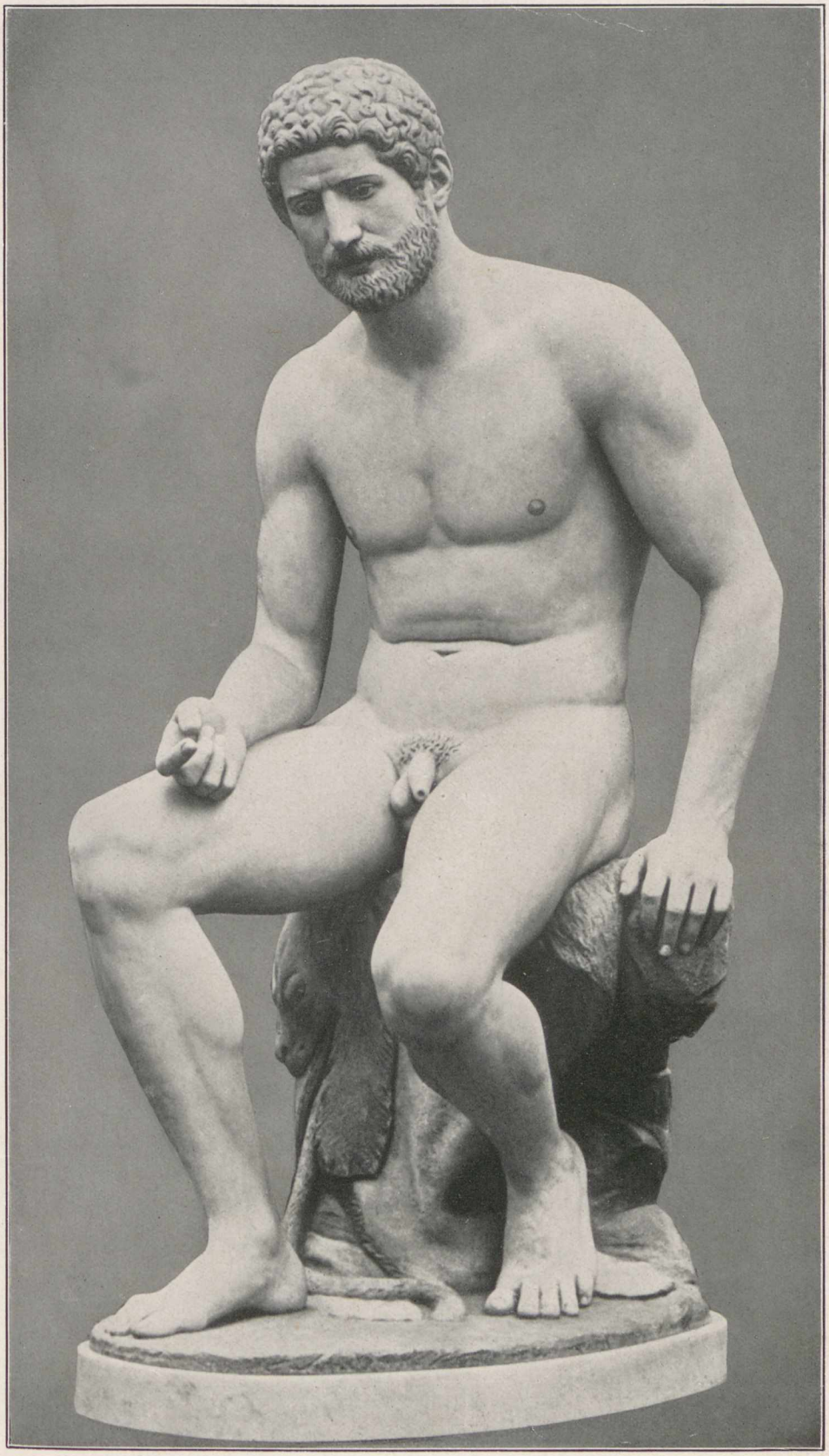
DASIO: Samberger-Medaille. Bronze. 66 mm.

STUCK: Tänzerin. Bronze. Etwa 60 cm. phot. Franz Hanfstaengl, München.

HILDEBRAND: Bismarck-Medaille. Silber.

VOLKMANN: Jüngling mit Stier. Gips. Eigene Aufnahme für den Verlag.

DASIO: Entwürfe für neue Reichsmünzen. Silber.
Aus dem Wettbewerb des Dürerbundes.



VOLKMANN: Sitzender Mann. Marmor. phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

ZUTT: Kinderkopf. Bronze. Privataufnahme.

ZUTT: Grabrelief. Gips für Kalkstein: 130 cm. Privataufnahme.

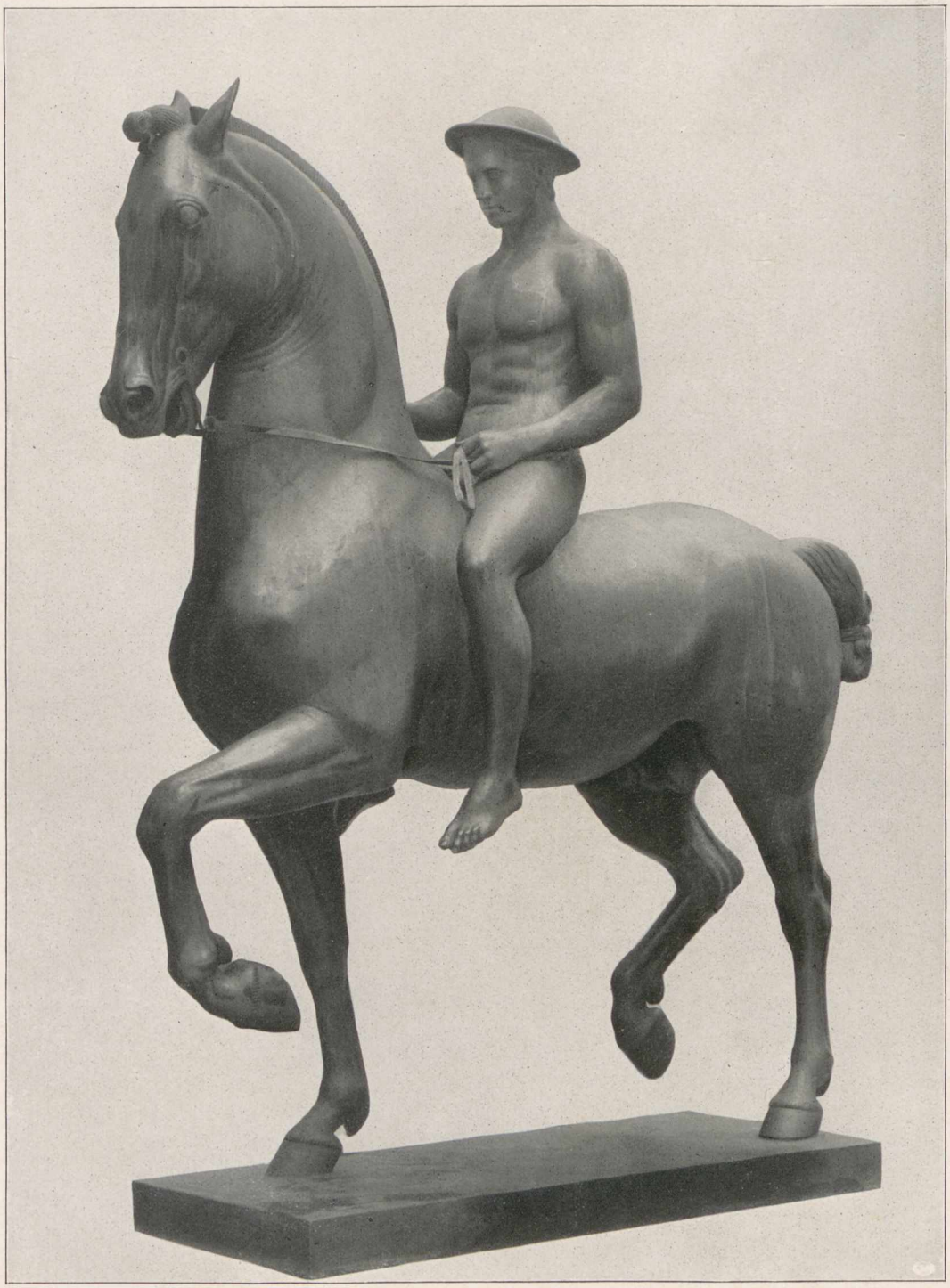
ZUTT: Römerkopf. Bronze. Privataufnahme.

ZUTT: Schmuckmünzen. Silber.

HAHN: Tänzerin. Bronze. Etwa 45 cm. Privataufnahme.

HAHN: Baeyer-Medaille. Silber.

№ 3

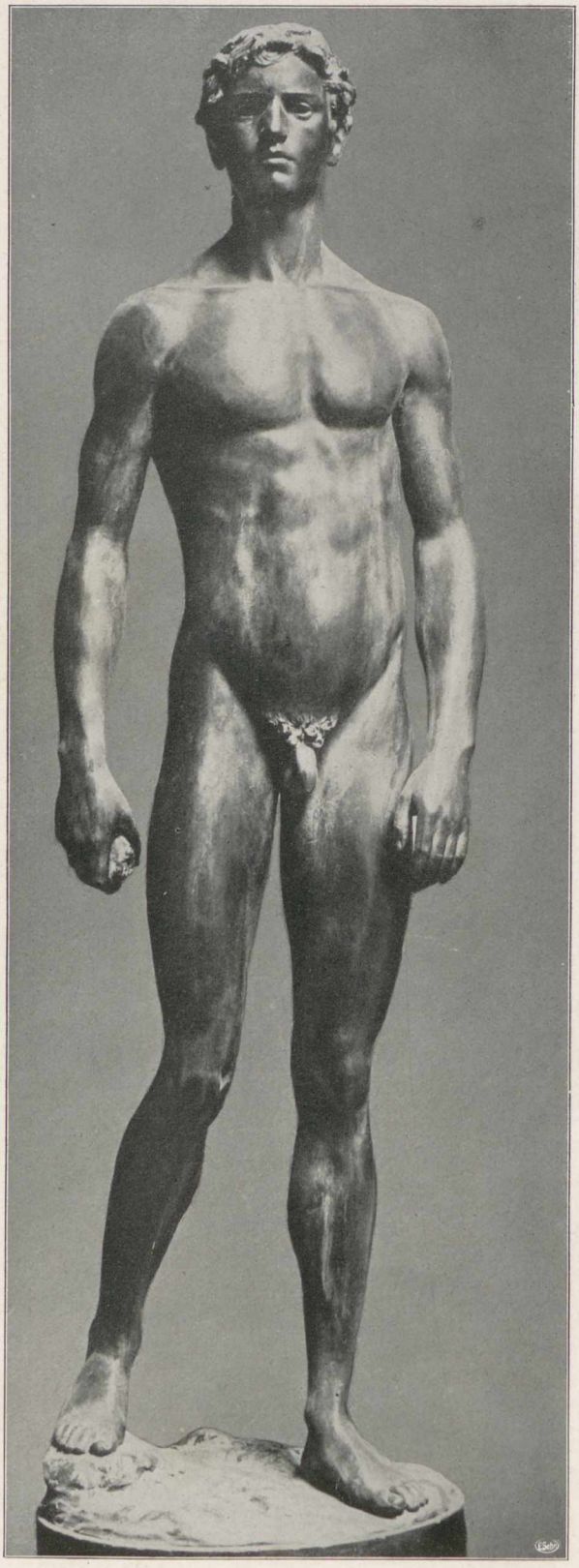


HAHN: Der Reiter. Bronze. Privataufnahme.

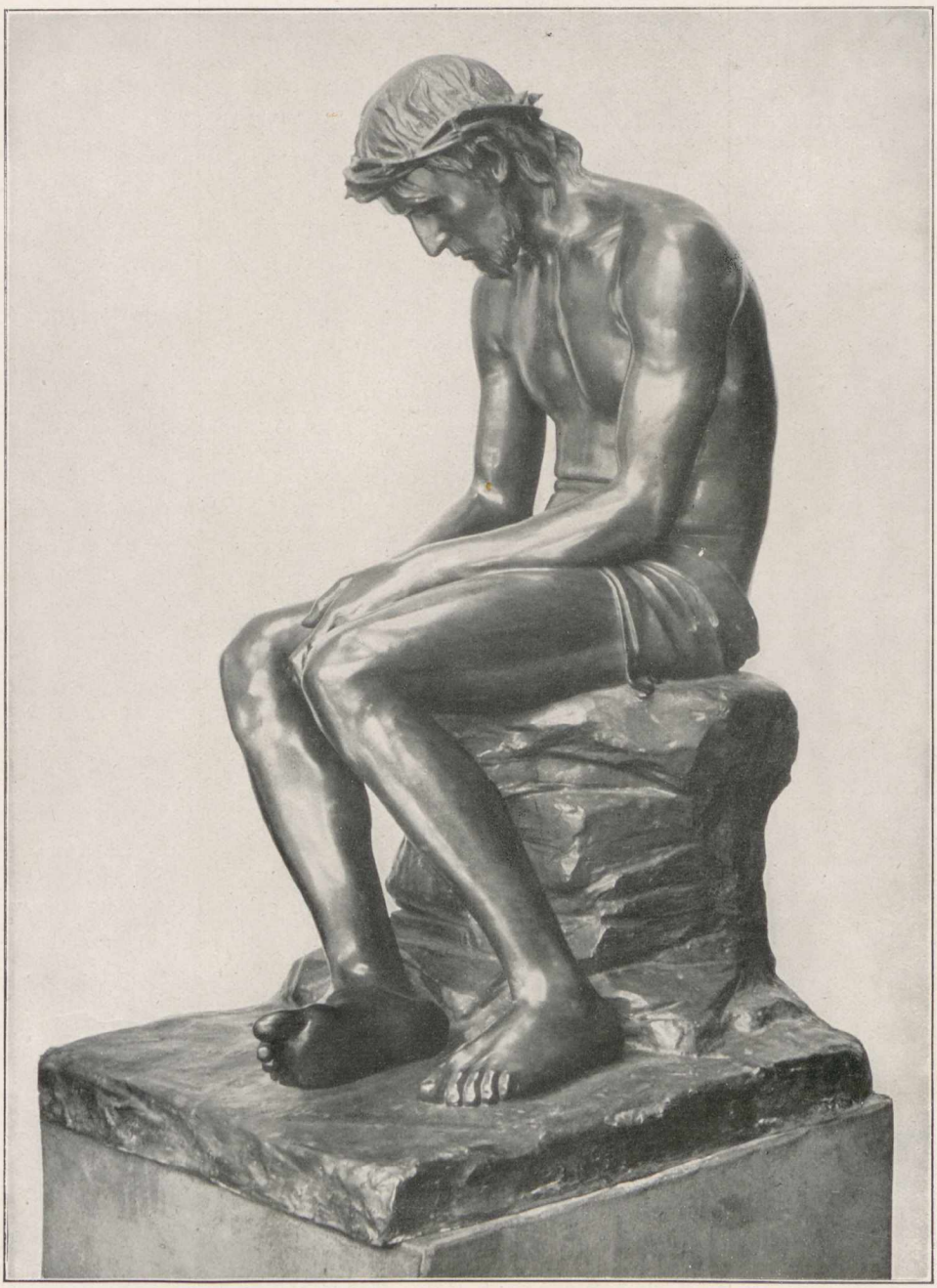
HAHN: Frauenkopf. Marmor. Privataufnahme.

HAHN: Simson-Medaille. Silber.

HAHN: Lisztstandbild-Weimar. Marmor. Etwa 2,40 m. Privataufnahme.



HUDLER: David. Bronze. phot. Max Fischer, Dresden.



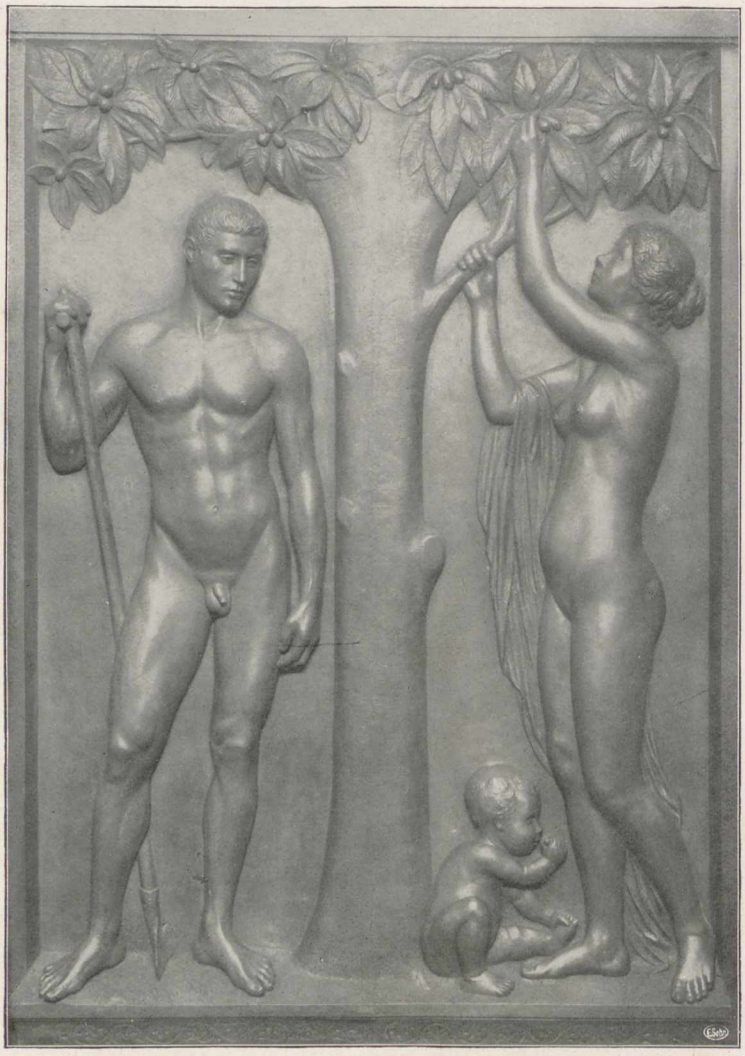
HUDLER: Ecce homo. Bronze. phot. Alexander Koch, Darmstadt.

HABICH: Männliche Portalfigur. Kalktuffstein. Etwa 6 m.

HABICH: Weibliche Portalfigur. Privataufnahmen.

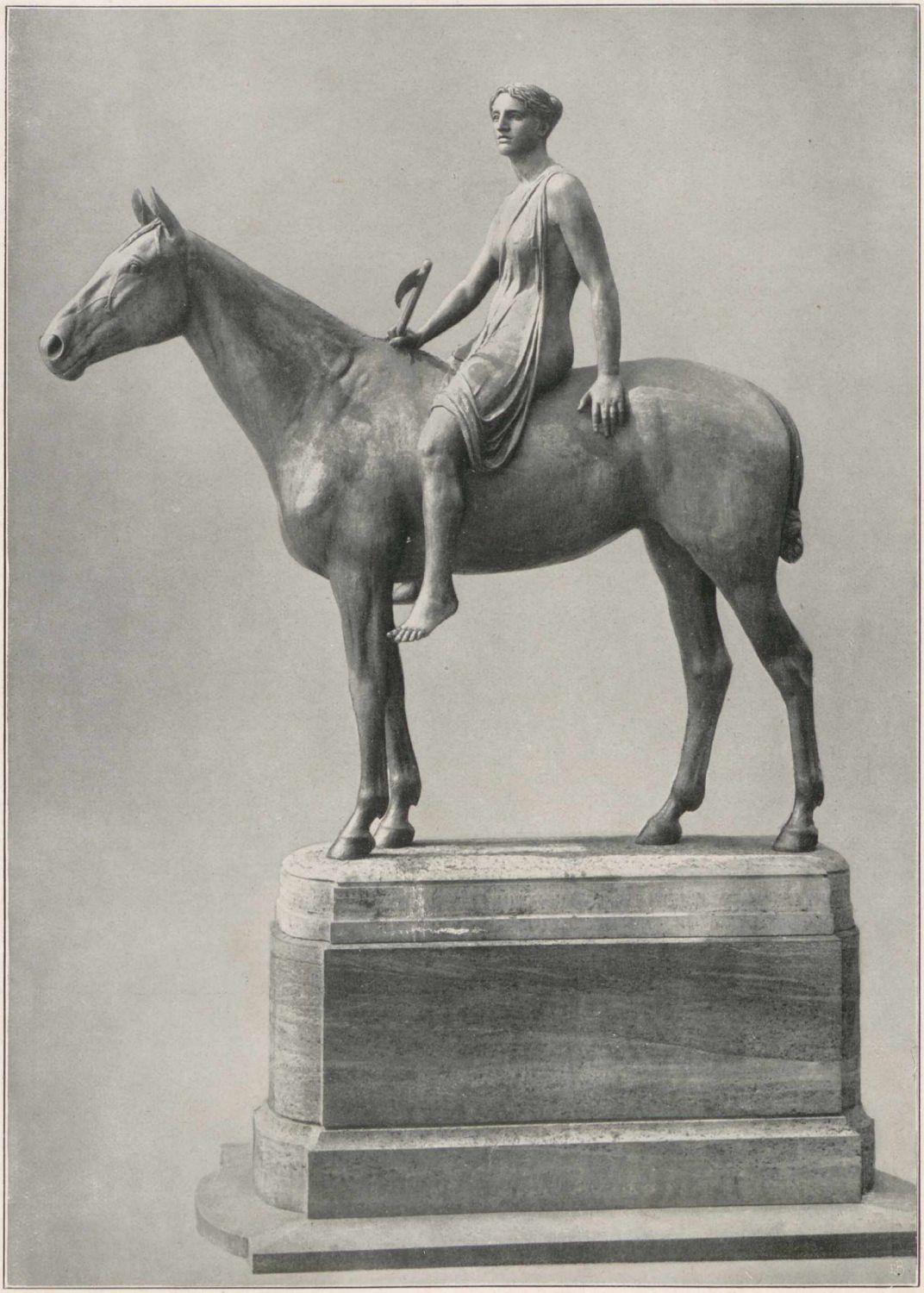
EXLIBRIS
Księdza Prałata Stanisława Sprusińskiego
Dar dla biblioteki .....

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA K.U.L.

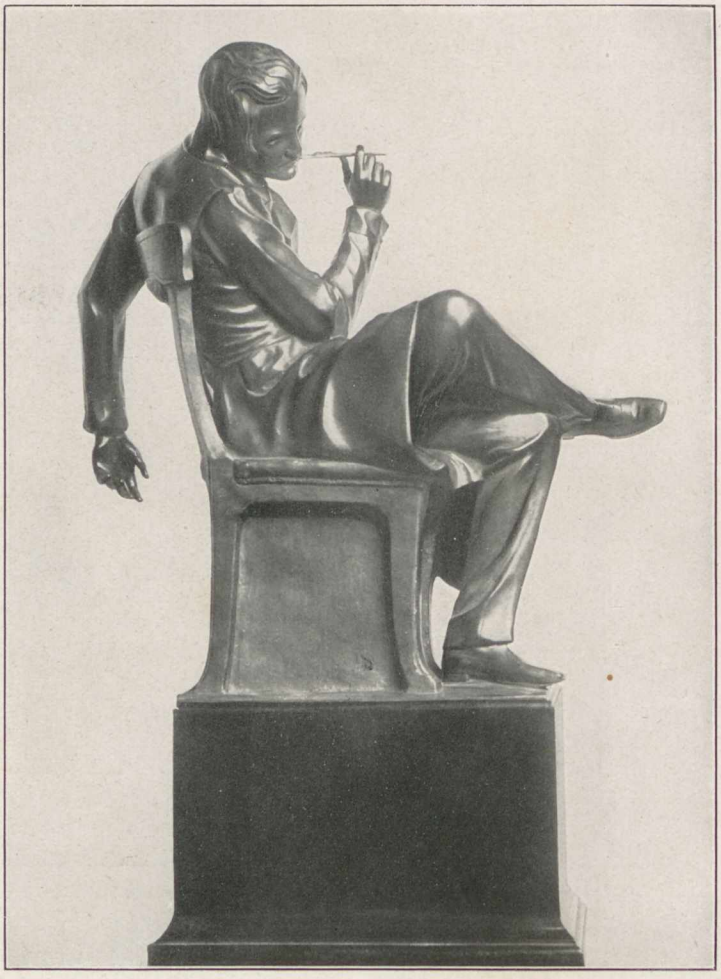


RIEDISSER: Arbeit und Ernte. Bronze. Privataufnahme.

v. GOSEN: Erinnerungsmedaille. Silber. 80 mm.



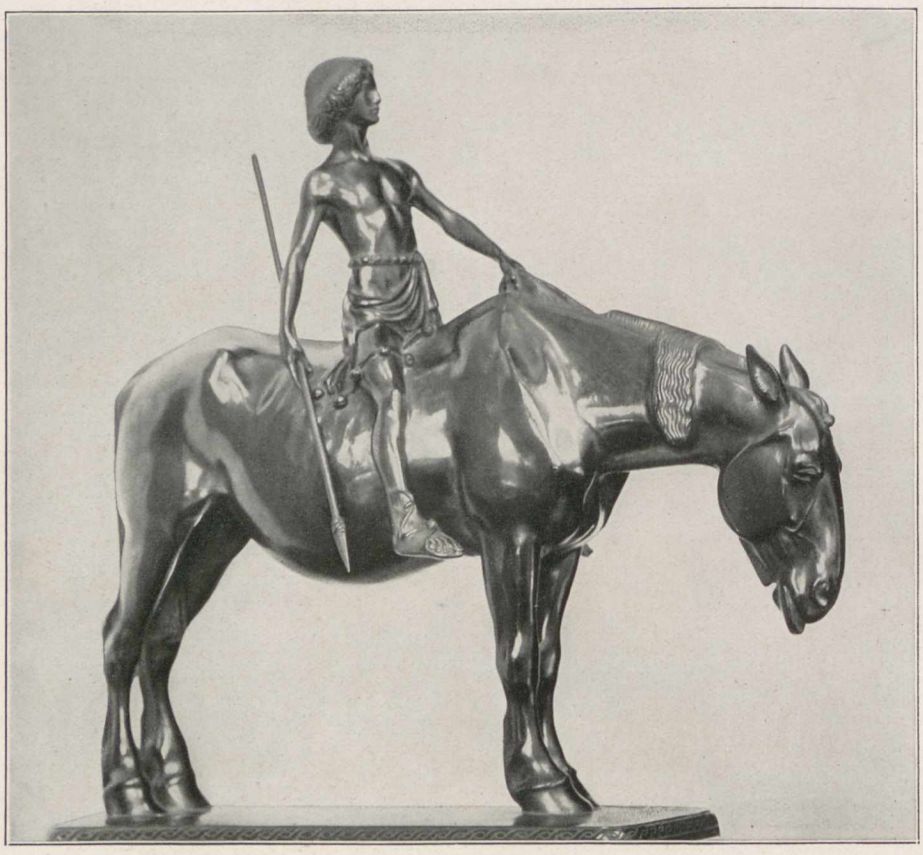
TUAILLON: Amazone. Bronze. phot. W. Titzenthaler, Berlin SW.



v. GOSEN: Heine-Statuette. Bronze. Etwa 45 cm. Privataufnahme.

v. GOSEN: Hochzeitsmedaille. Silber. 76 mm.

TUAILLON: Denkmal Kaiser Friedrichs in Bremen. Bronze. Eigene Aufnahme für den Verlag.



TASCHNER: Parzival. Bronze. Etwa 60 cm. phot. F. Bruckmann, München.

ELKAN: Medaillen. Bronze. Jede 85 mm.

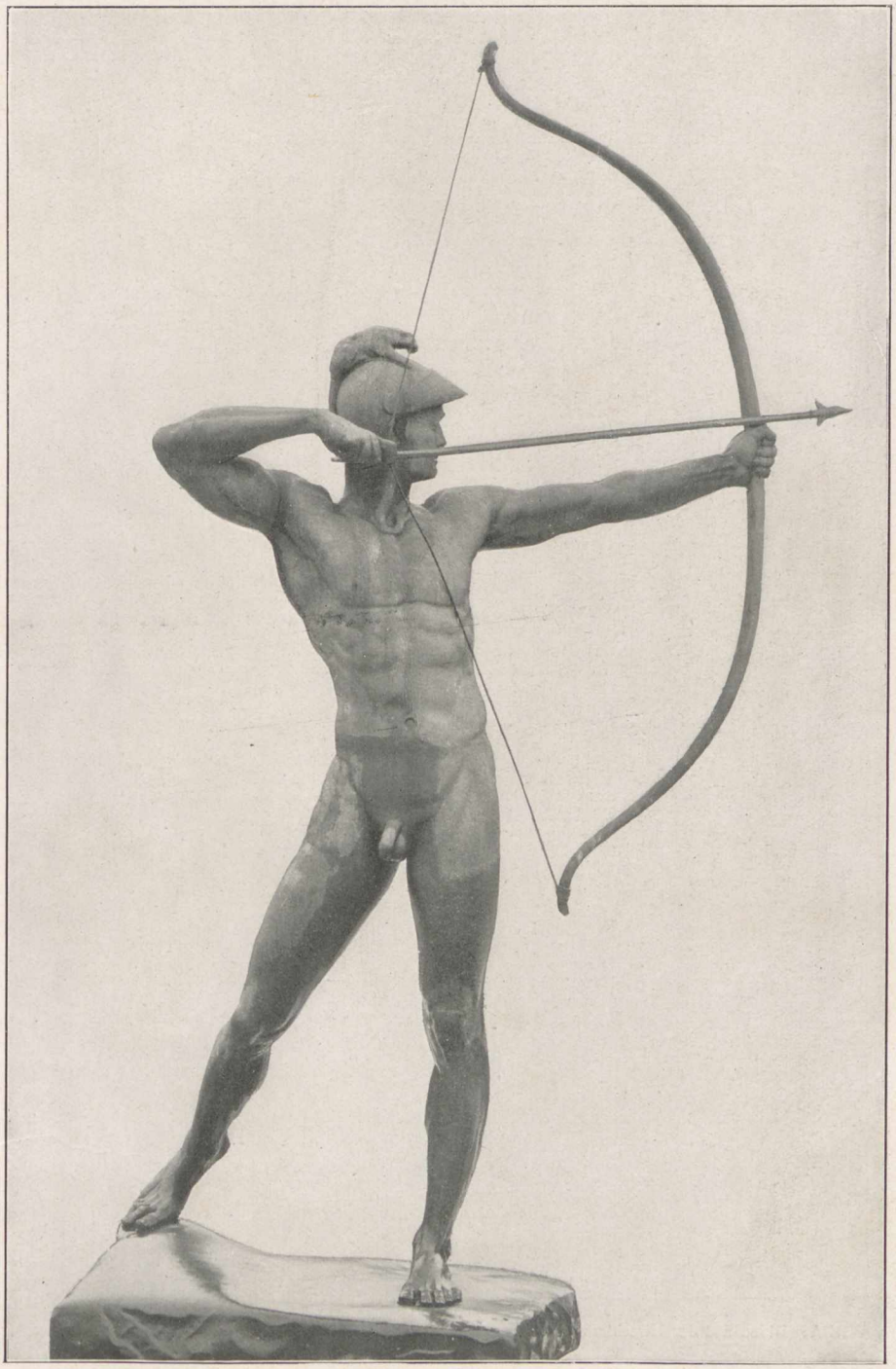
TASCHNER: Kinderkopf. Bronze. phot. F. Bruckmann, München.

77 mm

ELKAN: Medaillen. Bronze. 63 mm

SCHWEGERLE: Mädchen mit Marabu. Kalkstein. Etwa 55 cm. Privataufnahme.

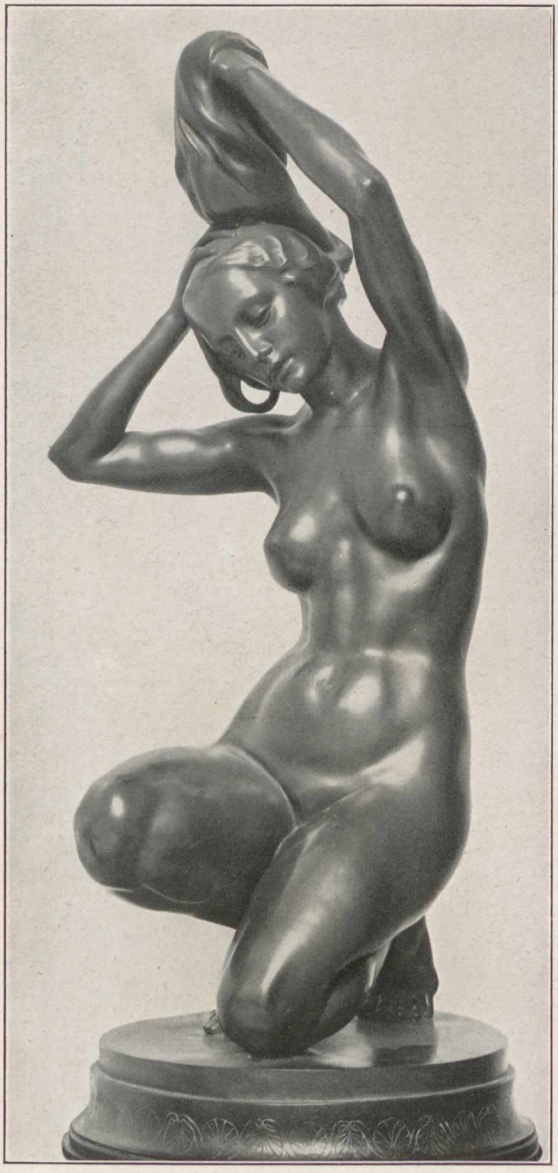
SCHWEGERLE: Hochzeitsmedaille. Bronze. 92 mm.



GEYGER: Bogenschütze. Bronze. Etwa 3,5 m. Eigene Aufnahme für den Verlag.

WRBA: Diana auf der Hirschkuh. Bronze. Etwa 70 cm. Eigene Aufnahme für den Verlag.

GEYGER: Marmorkandelaber. Privataufnahme.

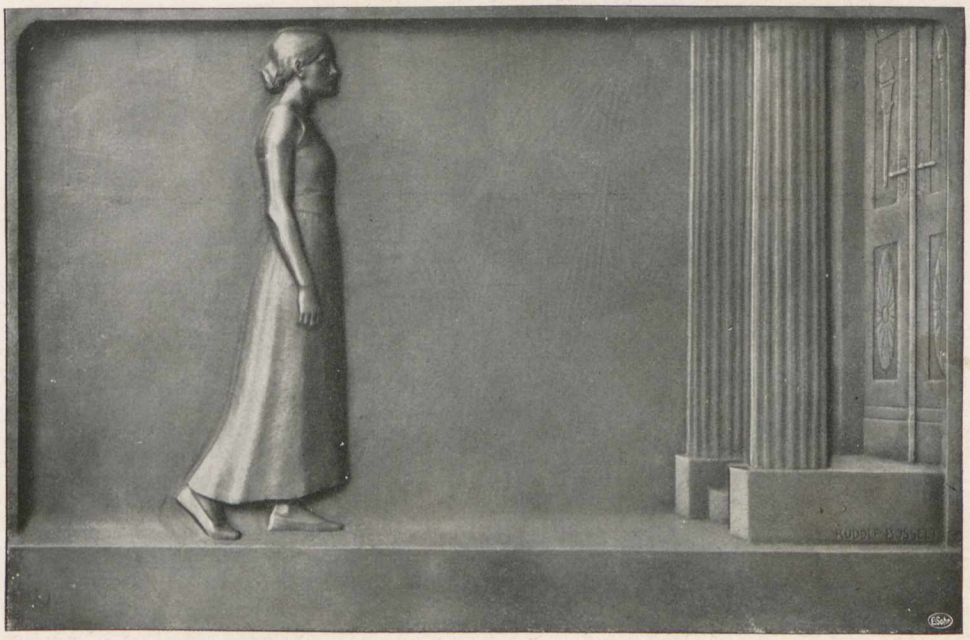


DITTLER: Melusine. Bronze. Etwa 75 cm.
phot. Neue Phot. Gesellschaft, Steglitz.

ROEMER: Schütte-Medaille. Silber. 70 mm.

ROEMER: Atalante. Bronze.

Privataufnahme.



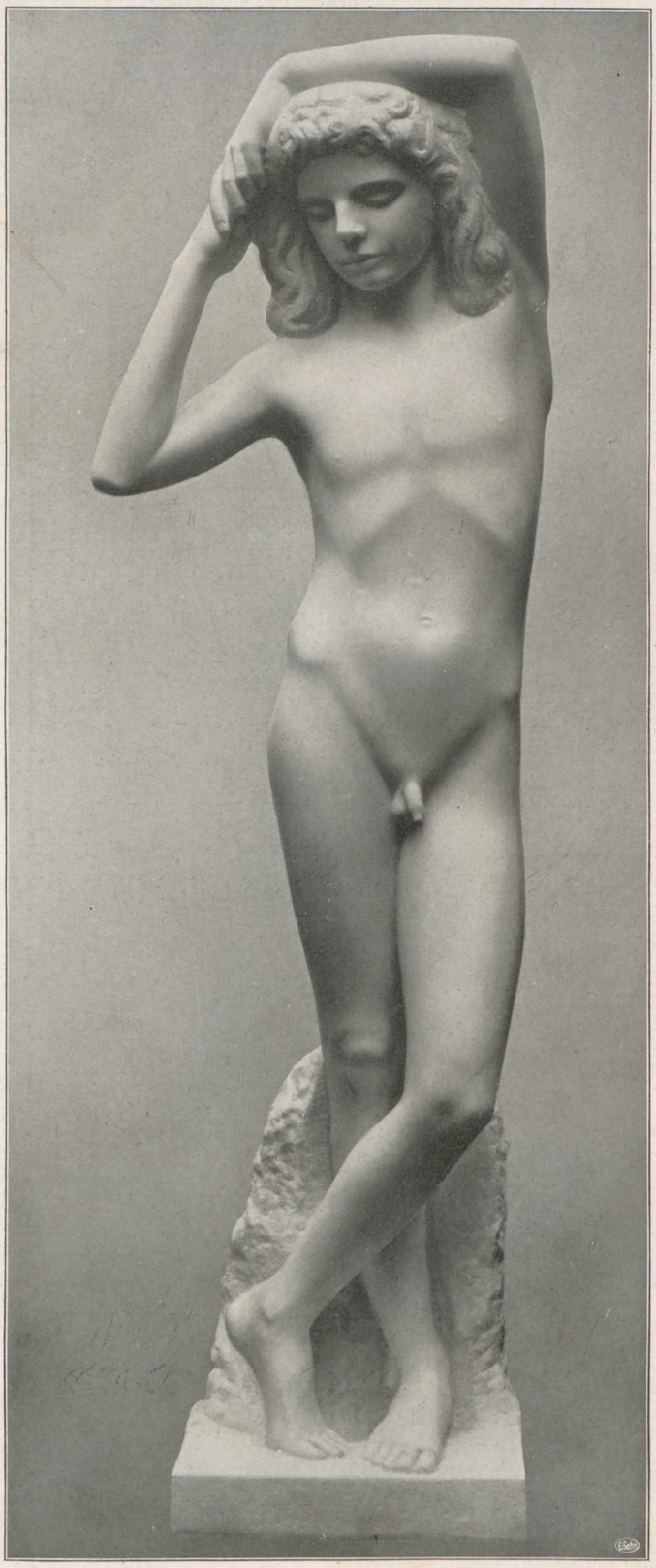
BOSSELT: Hochzeitsplakette. Bronze. Etwa 30 cm.

Privataufnahme.

PETERICH: Der Sieger. Bronze. Etwa 70 cm. Privatphot.

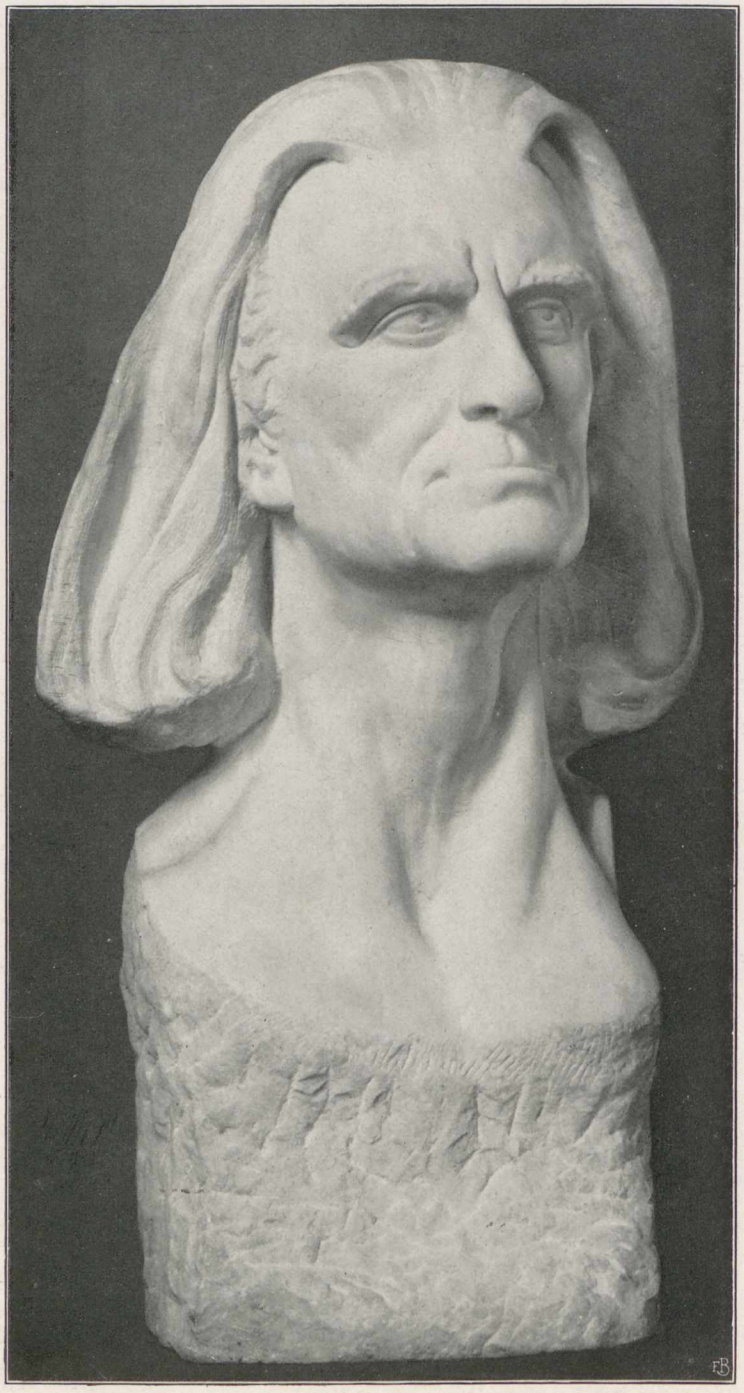
ROEMER: Erntezeit. Silber.

PETERICH: Die Schönheit. Marmor. Privataufnahme.



PETERICH: Ruhender Knabe. Marmor. Privataufnahme.

PETERICH: Mutter und Kind. Terracotta. Privataufnahme.



KLINGER: Lisztbüste. Marmor. Etwa doppelt lebensgroß.
phot. E. A. Seemann, Leipzig.

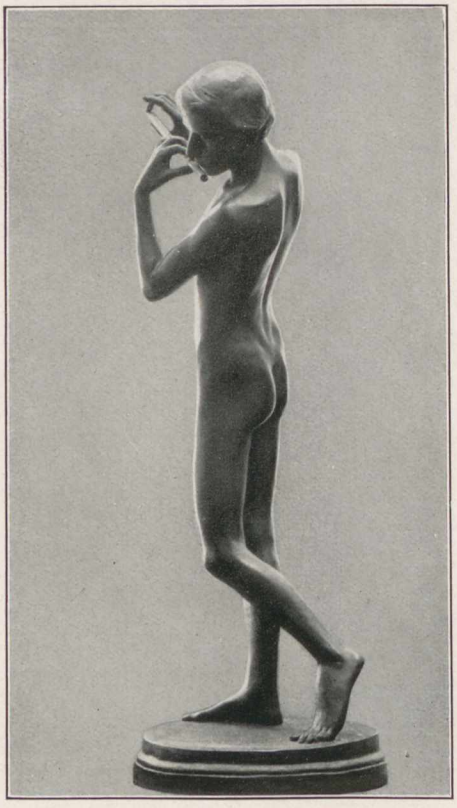
KLINGER: Salome. Marmor. phot. Franz Hanfstaengl, München.

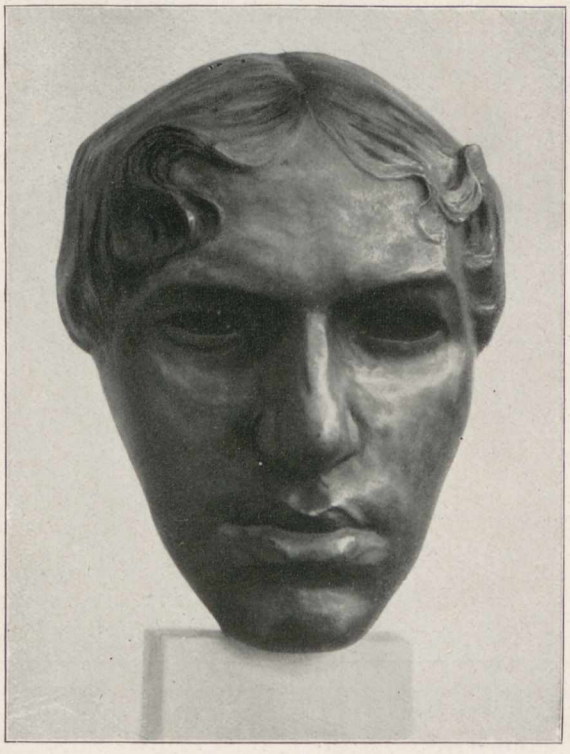
KLINGER: Die Kauernde. phot. E. A. Seemann, Leipzig.

ELKAN: Die Bergpredigt. Bronze. Mittelstück. Etwa 1 m hoch. Privataufnahme.

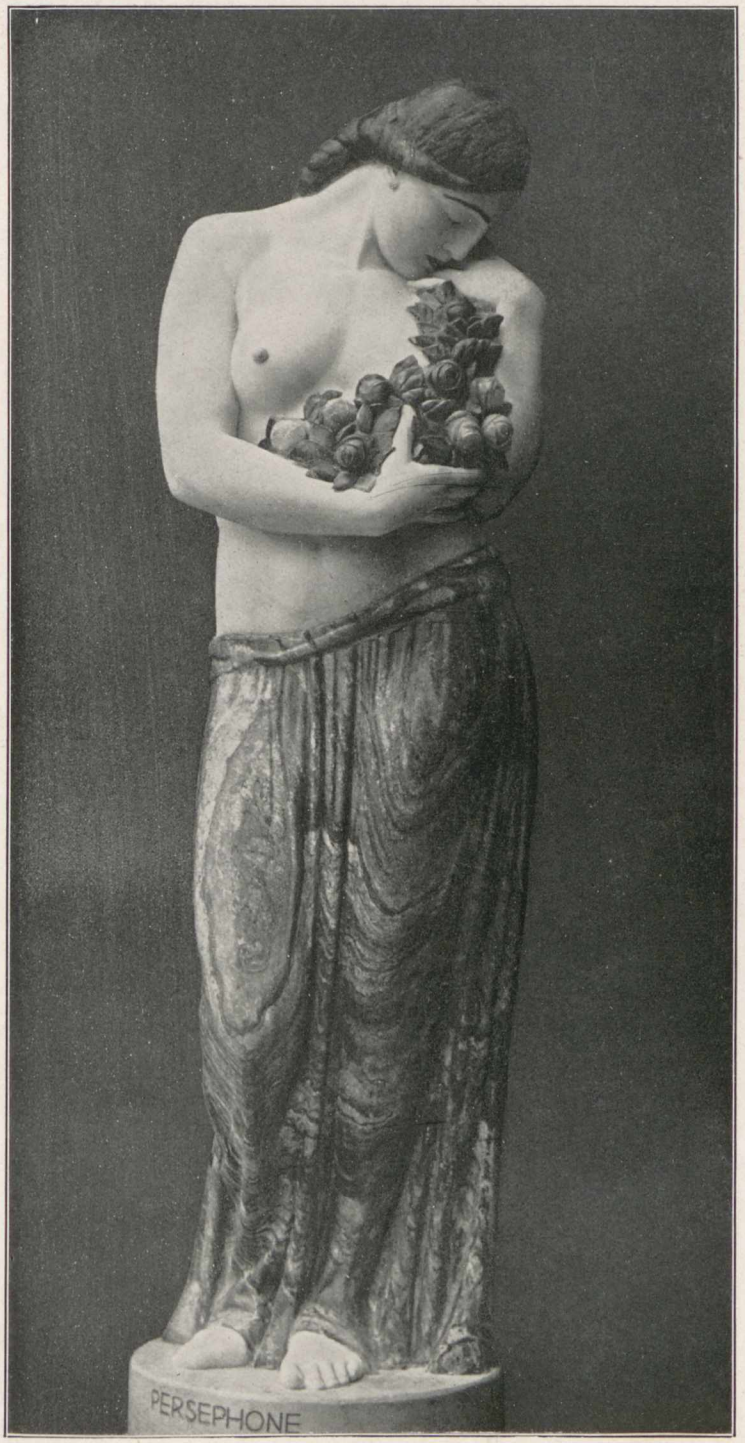
ELKAN: Die Bergpredigt. Rechtes Seitenstück. Privataufnahme.

ELKAN: Der Flötenspieler. Bronze. Etwa 80 cm. Privataufnahme.





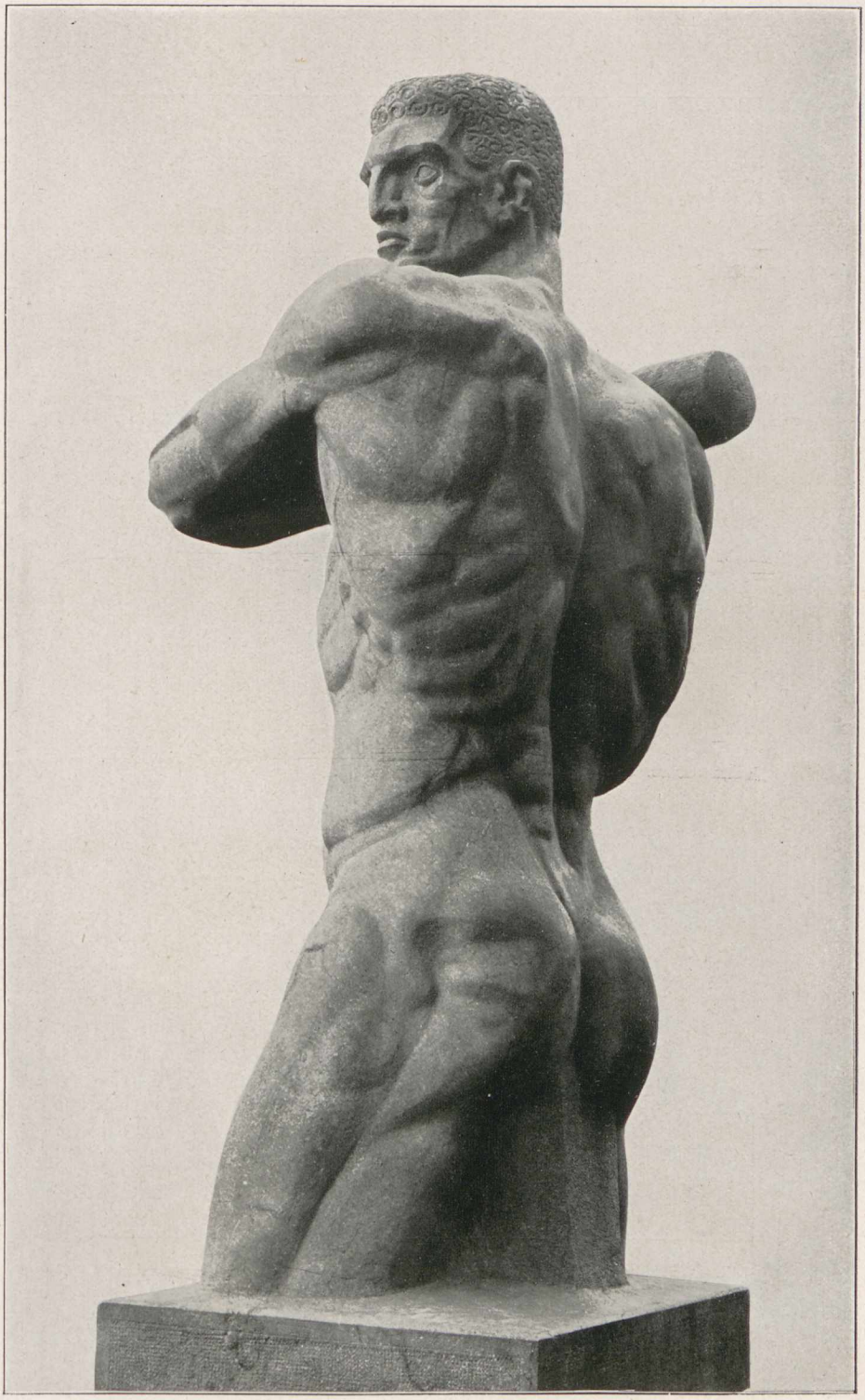
ELKAN: Bildnis des Zeichners Pascin. Bronze. Privataufnahme.



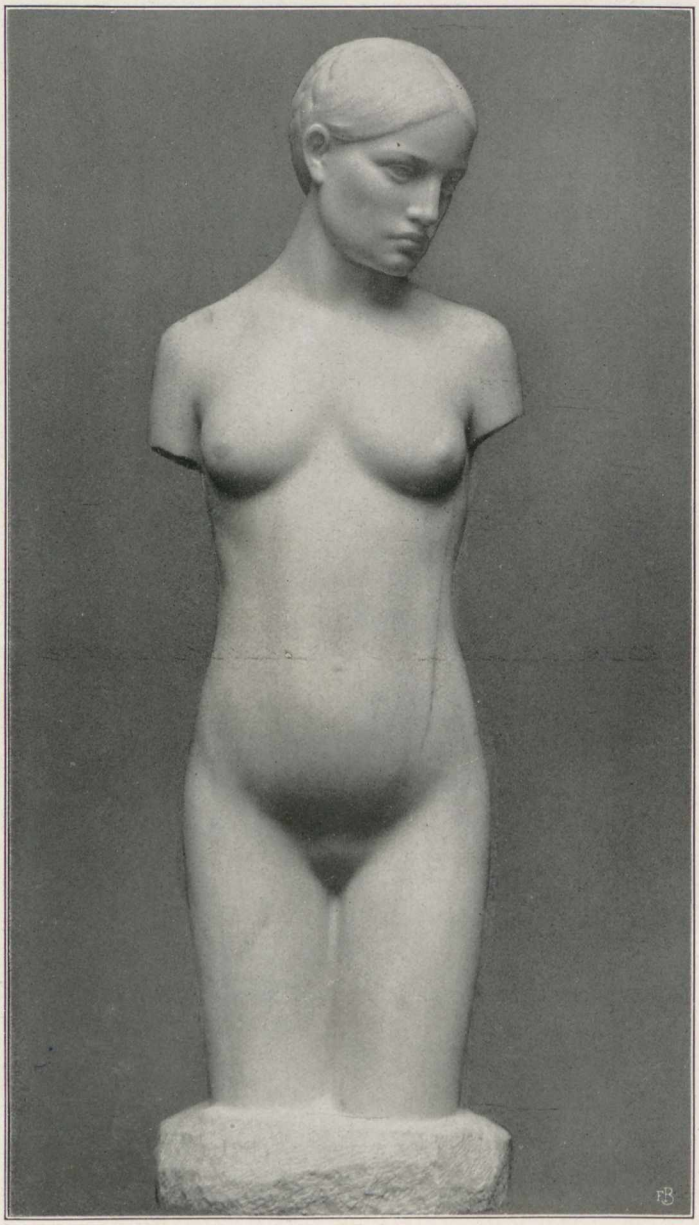
ELKAN: Persephone. Marmor und Halbedelsteine. Privataufnahme.

BOSSARD: Amazone. Bronze. Etwa 60 cm. Privataufnahme.

BOSSELT: Ehrenpreis der Stadt Essen. Bronze. Etwa 60 mm.

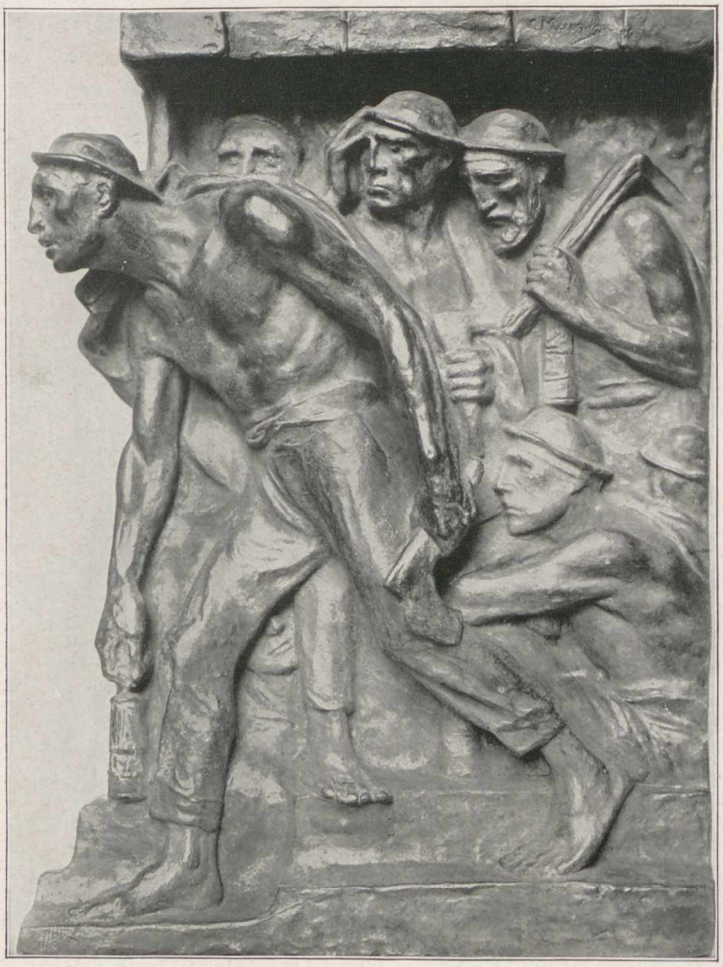


BOSSARD: Die Kraft. Gelber Hauterivestein. Etwa doppelt lebensgroß. Privataufnahme.

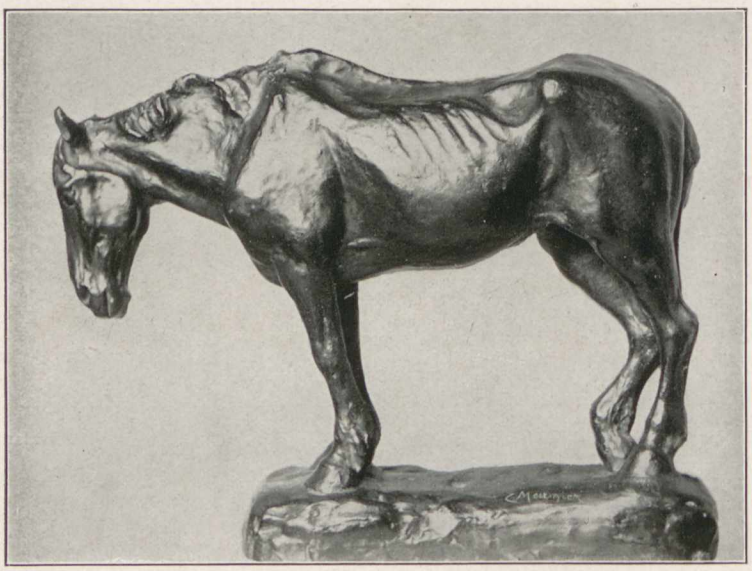


BOSSELT: Torso. Marmor. Privataufnahme.

BOSSELT: Mutter und Kind. Kalkstein. Privataufnahme.



MEUNIER: Ausfahrt der Bergleute. Bronze. Etwa 70 cm. phot. Hennebert, Brüssel.



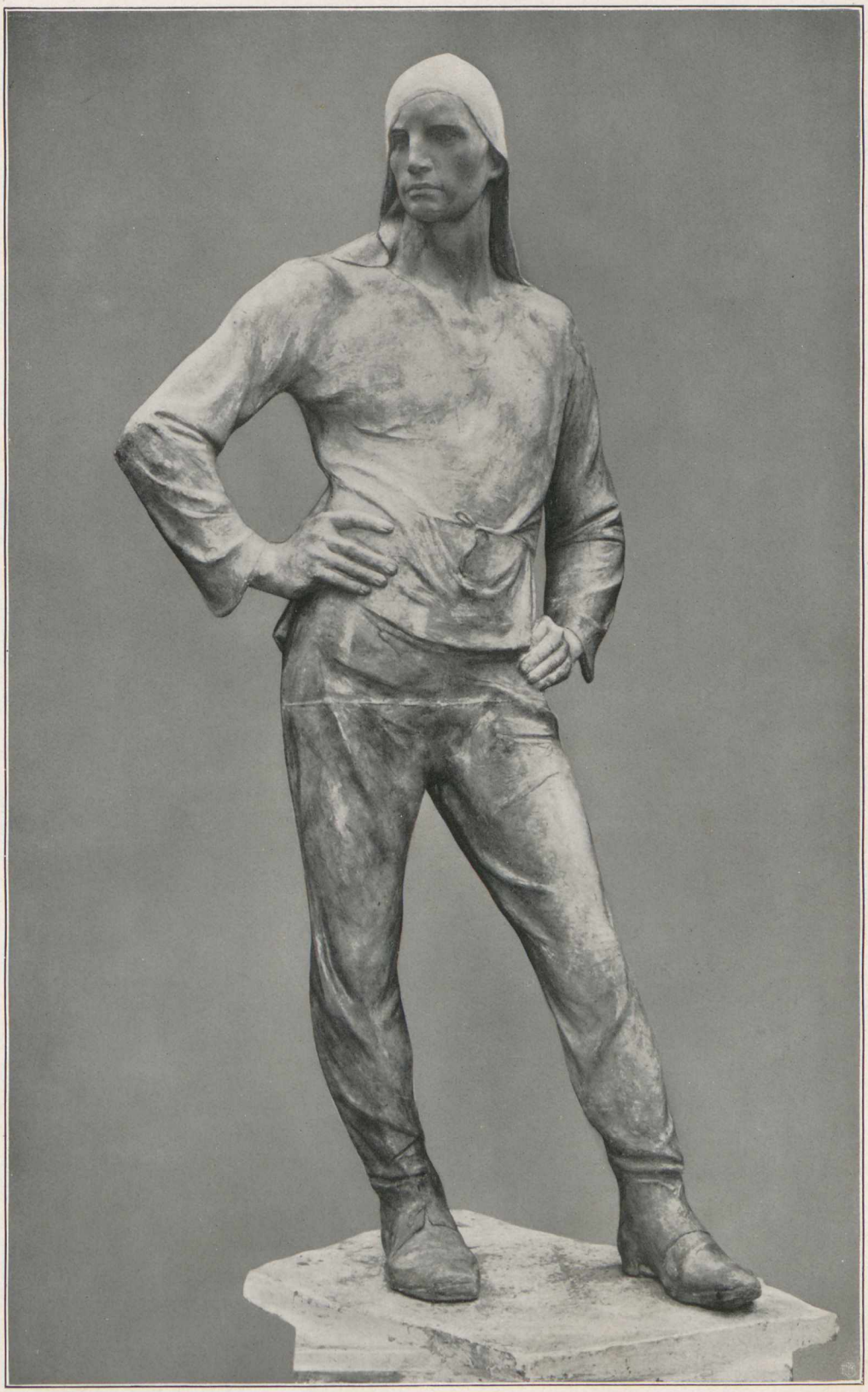
MEUNIER: Altes Grubenpferd. Bronze. Etwa 40 cm. phot. Hennebert, Brüssel.

MEUNIER: Der verlorene Sohn. Gips. Original in Bronze. Etwa 90 cm. Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin.

EXLIBRIS
Księdza Prałata Stanisława Sprusińskiego
Dar dla biblioteki

MEUNIER: Die Industrie. Relief vom Denkmal der Arbeit. Gips. Original in Stein.

phot. F. Bruckmann, München.



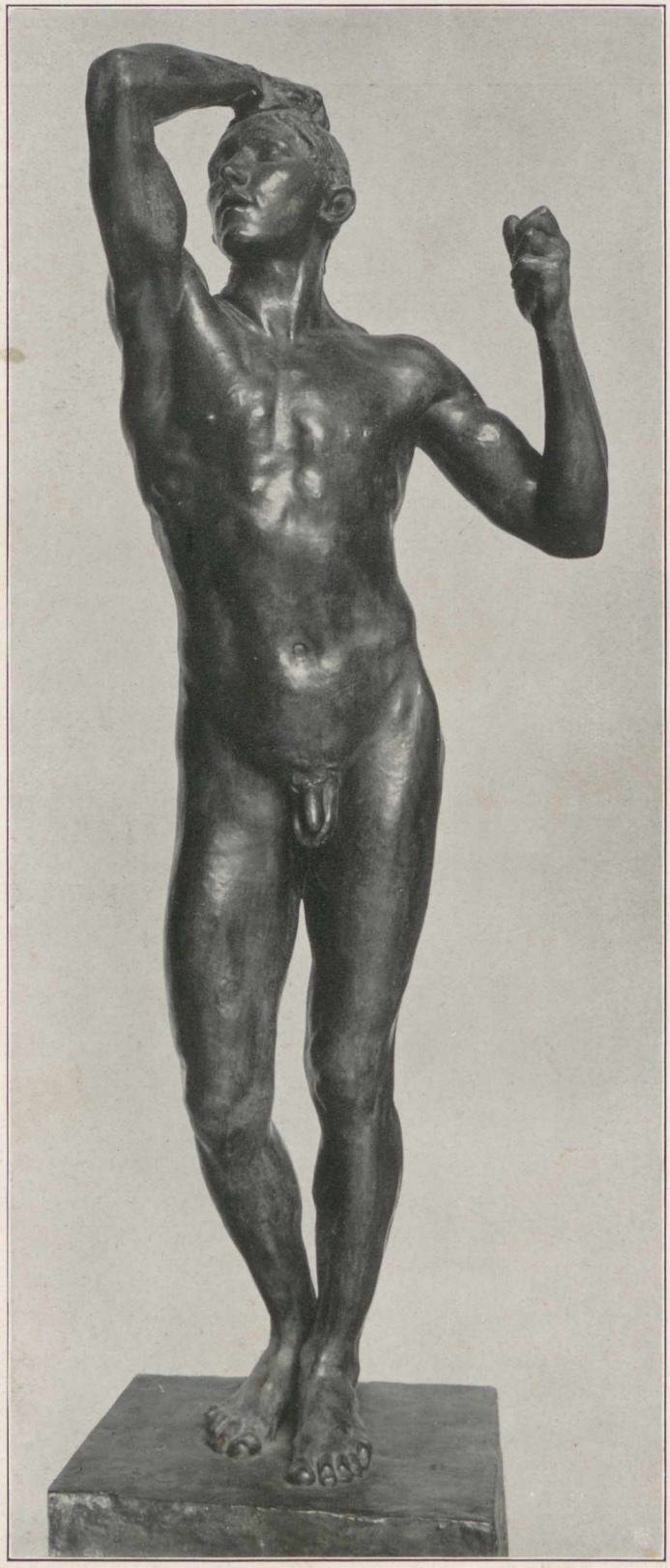
MEUNIER: Der Lastträger. Gips. Original in Bronze. phot. F. Bruckmann, München.

BARTHOLOMÉ: Linke Seitengruppe vom Denkmal der Toten. Kalkstein.

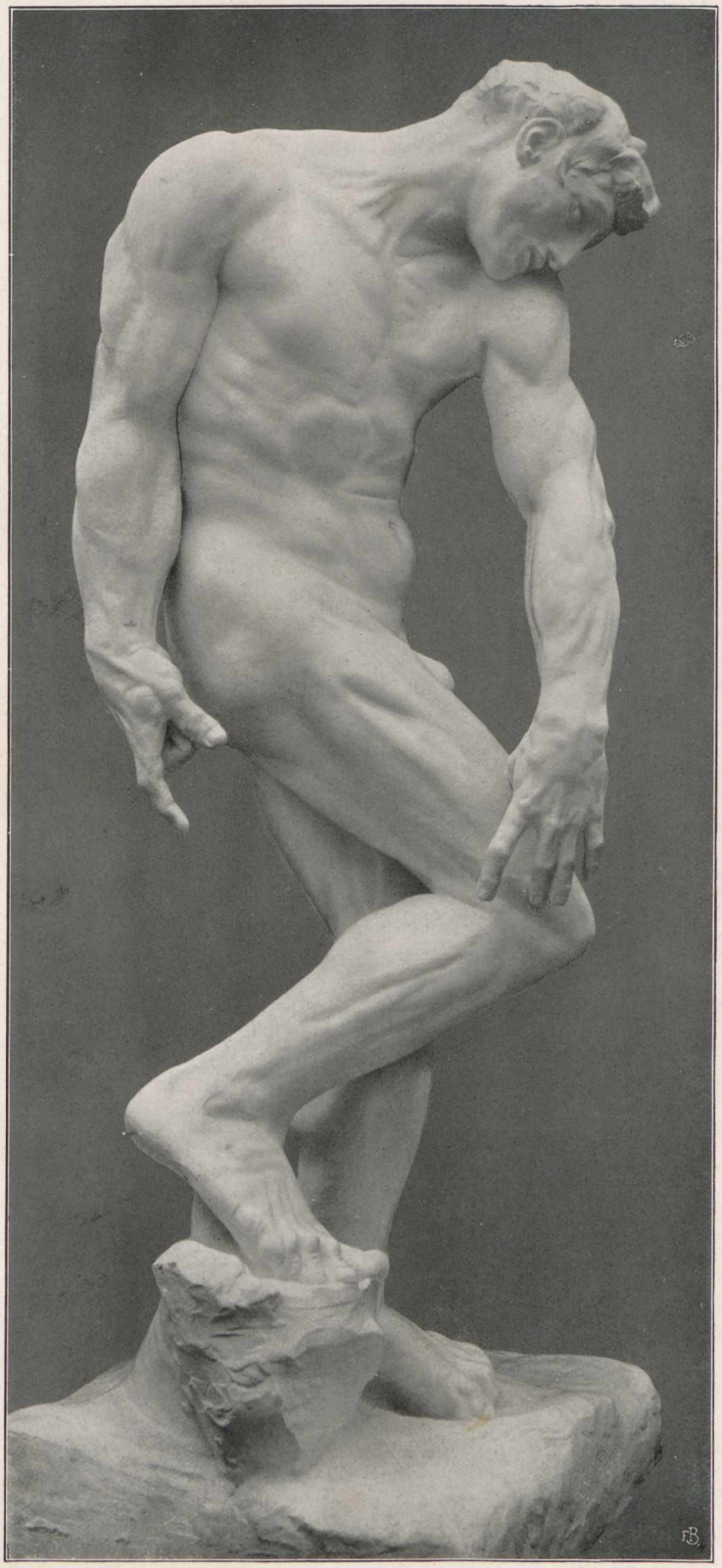
phot. Bulloz, Paris.

BARTHOLOMÉ: Sockelgruppe vom Denkmal der Toten. Kalkstein.

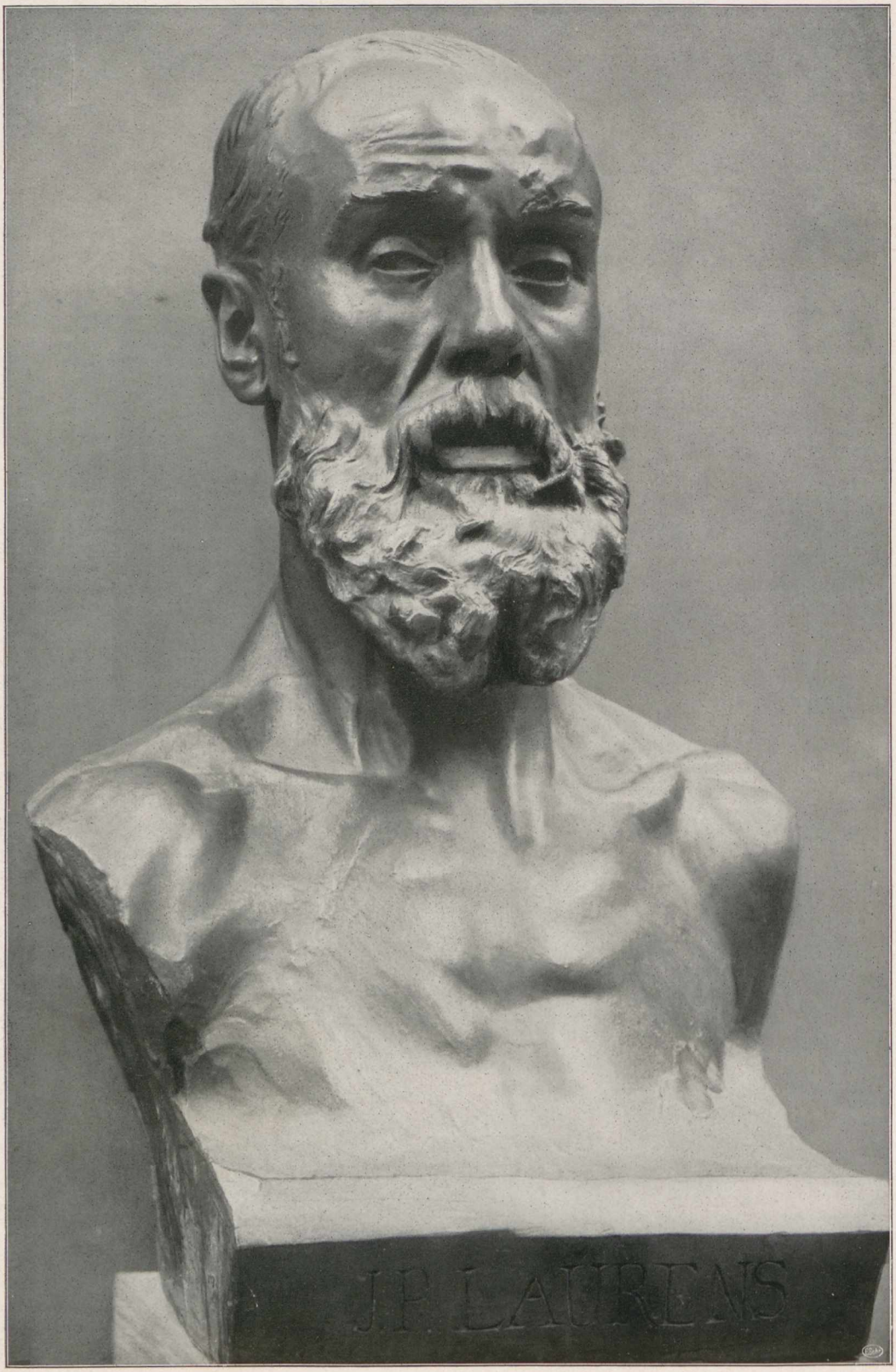
Eigene Aufnahme für den Verlag.



RODIN: Der Mensch der ersten Zeiten. Bronze. Eigene Aufn. für den Verlag.



RODIN: Adam. Gips. phot. Bulloz, Paris



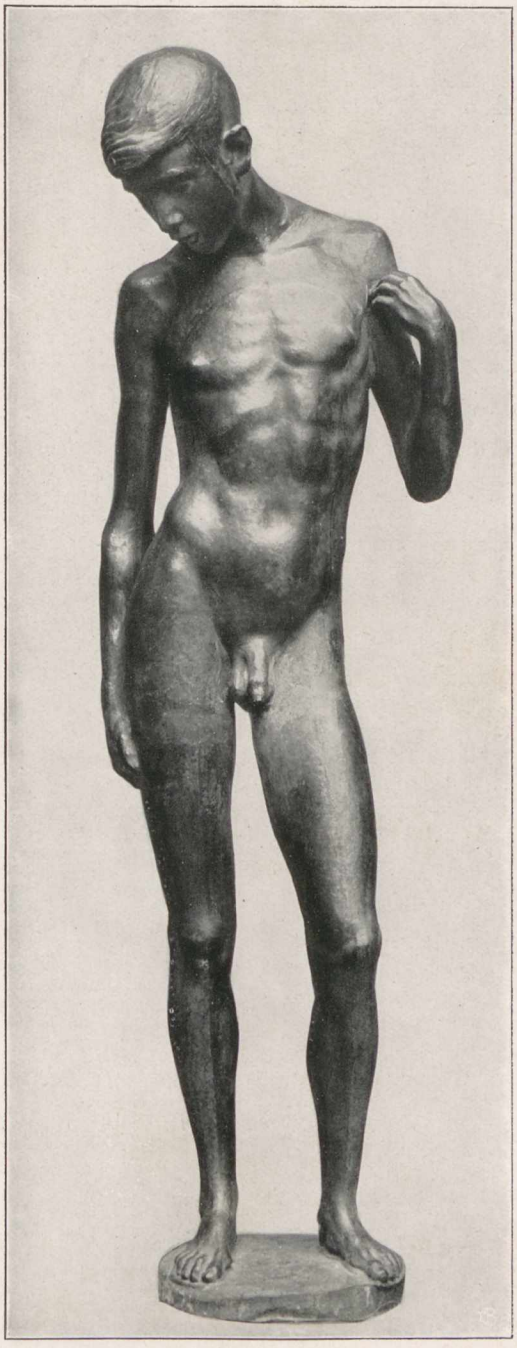
RODIN: Bronzebüste von Jean Paul Laurens. phot. Bulloz, Paris.

RODIN: Marmorbüste von Henri Rochefort. phot. Bulloz, Paris.

RODIN: Liebkosung. Marmor. Etwa 40 cm hoch. phot. Bulloz, Paris.

PONSCARME: Méline-Medaille. Silber. 70 mm.

ROTY: Die Republik lehrt die Jungfrauen, die Mütter der Männer. Silber. 70 mm.



MAILLOL: Figur eines Knaben. Bronze. Etwa 95 cm. phot. Druet, Paris.

MAILLOL. Kauerndes Weib. Gips. phot. Druet, Paris.

CHARPENTIER: Zola-Medaille. Bronze. 60 mm.

CHAPLAIN: Bertrand-Medaille. Silber. 67 mm.

MAILLOL: Liebesszene. Marmor. phot. Druet, Paris.

MINNE: Entwurf zu einem Denkmal für den Volksmann Volders. Marmor. Etwa 80 cm. phot. A. Koch, Darmstadt.

PONSCARME: Lavallée-Medaille. Silber. 50 mm.

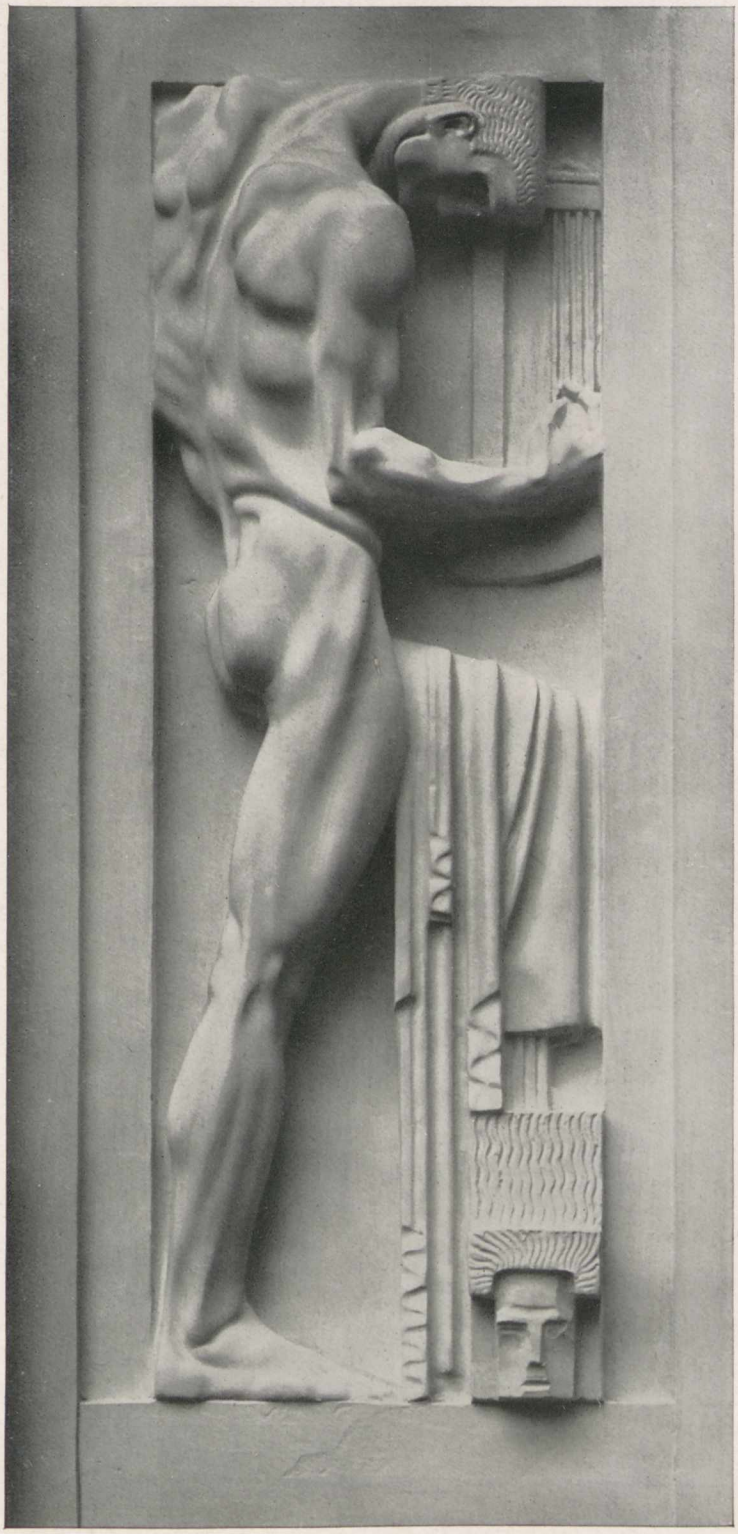
YENCESSE: Kätzchen. Silber. 60 mm.

MINNE: Der Maurer. Marmor. Etwa 75 cm. phot. A. Koch, Darmstadt.

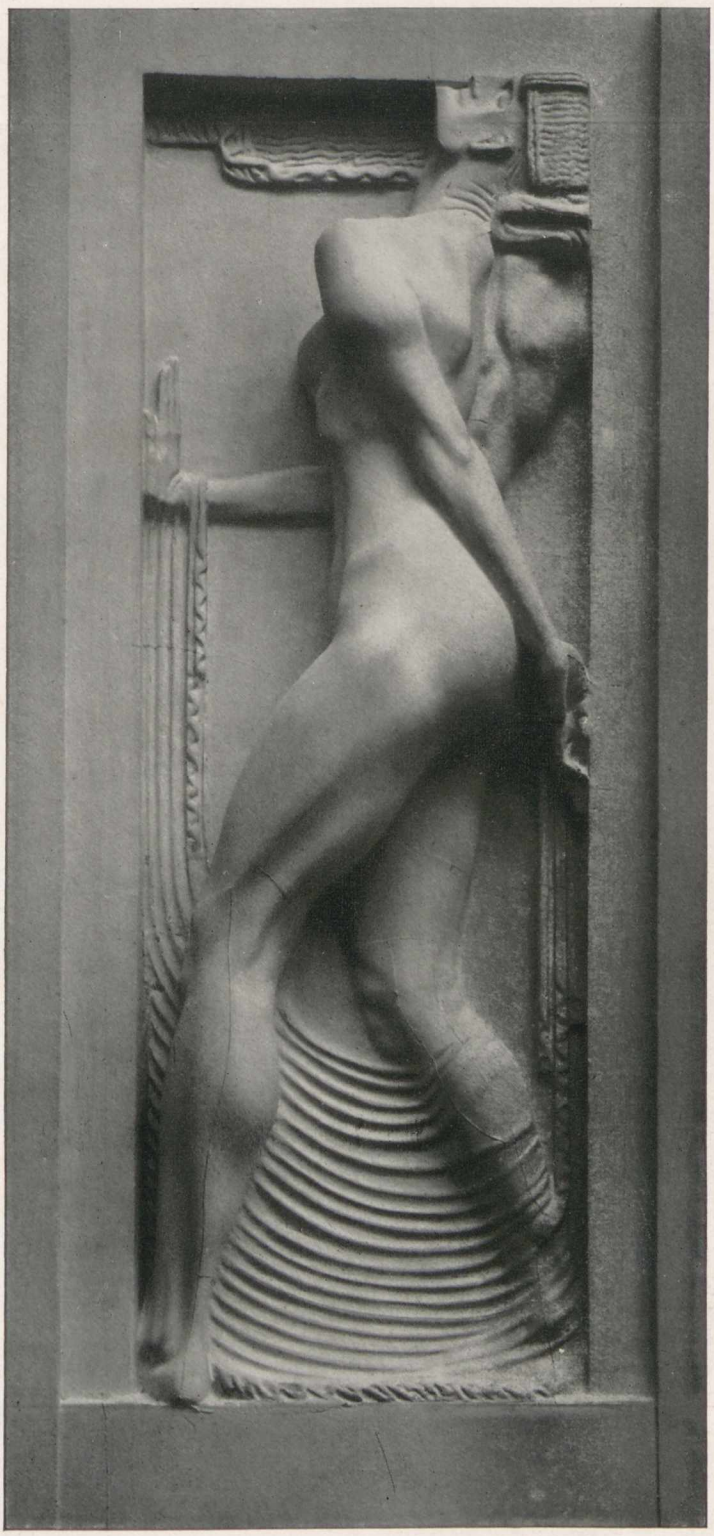
MINNE: Die Nonne. Marmor. phot. A. Koch, Darmstadt.

CHARPENTIER: Die Malerei.
Bronze. 50 mm hoch.

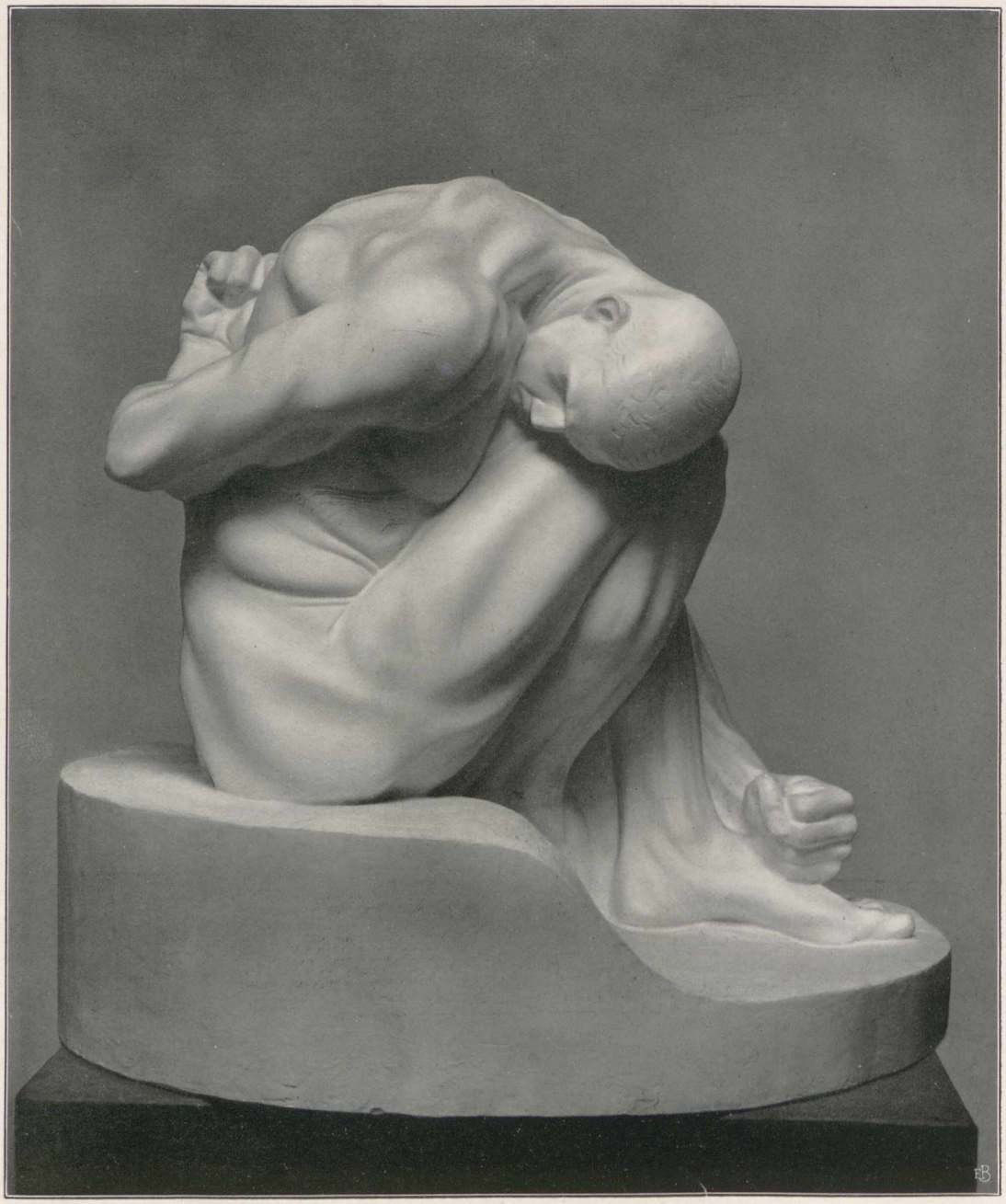
MINNE: Mutter mit sterbendem Kind. Marmor. Etwa 45 cm. phot. A. Koch, Darmstadt.



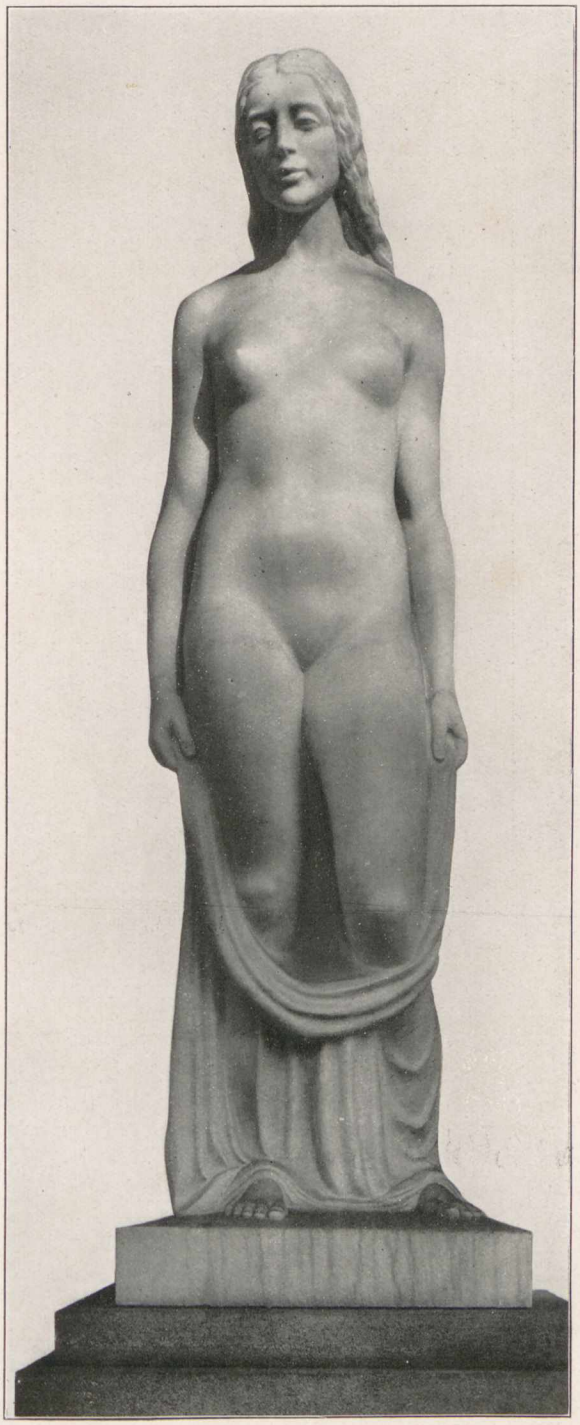
METZNER: Fassadenrelief vom „Rheingold" in Berlin. Gips. Original in Sandstein. Etwa doppelt lebensgroß. phot. Alex. Koch, Darmstadt.



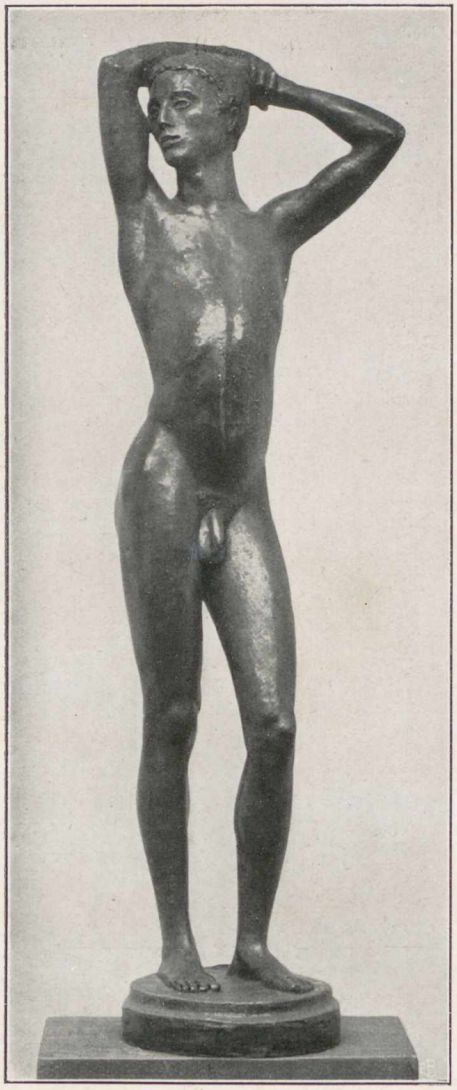
METZNER: Fassadenrelief vom „Rheingold" in Berlin. Gips. Original in Sandstein. Etwa doppelt lebensgroß. phot. Alex. Koch, Darmstadt.



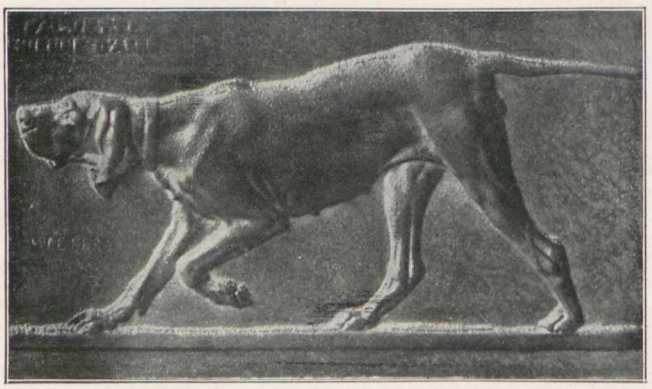
METZNER: Erde. Marmor. phot. Moriz Nähr, Wien.



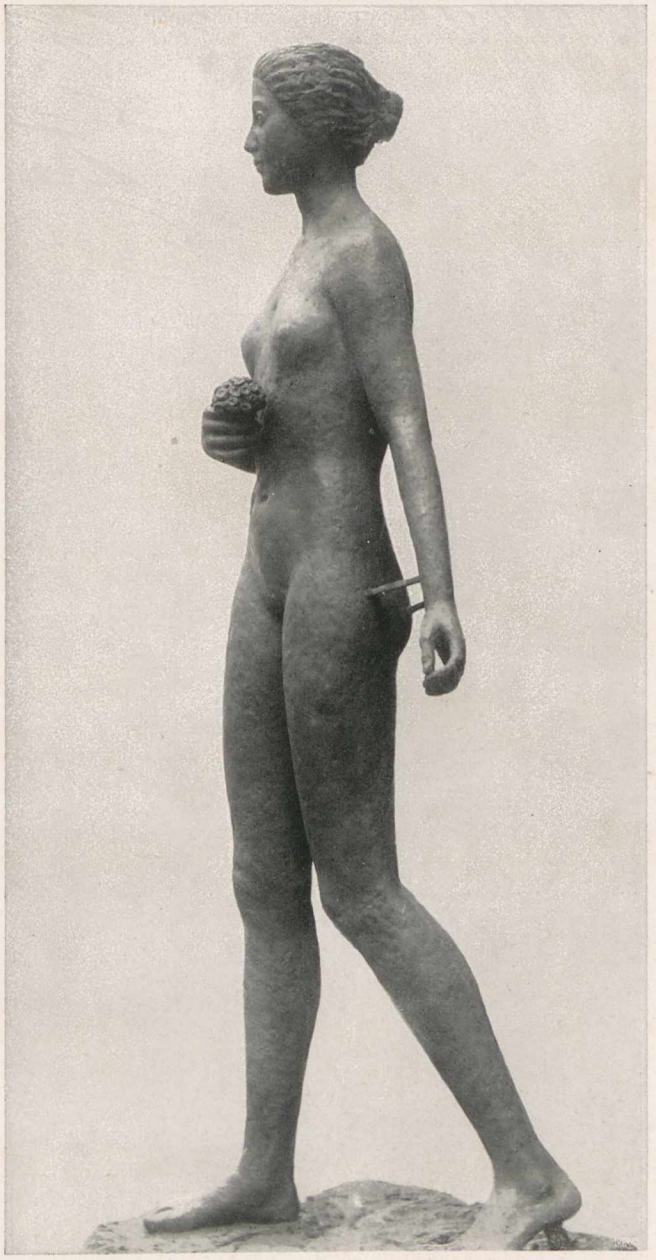
HALLER: Stehendes Mädchen. Marmor. Eigene Aufnahme f. Verlag.



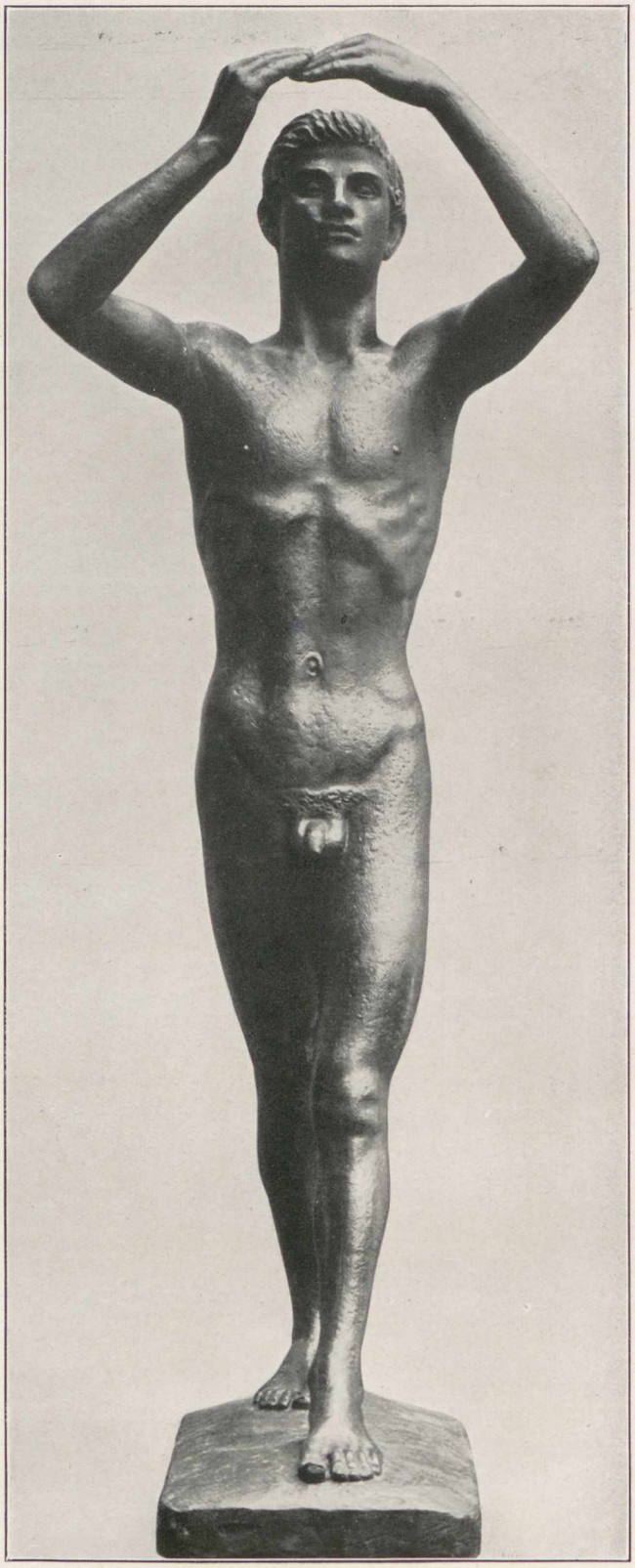
HALLER: Jüngling. Bronze. Etwa 90 cm.
phot. Bruno Cassirer, Berlin.



PETER: Jagdhund. Bronze. 130 mm breit.



HALLER: Schreitendes Mädchen. phot. A. Koch, Darmstadt.



HOETGER: Schreitender Jüngling. Bronze. Privataufnahme.

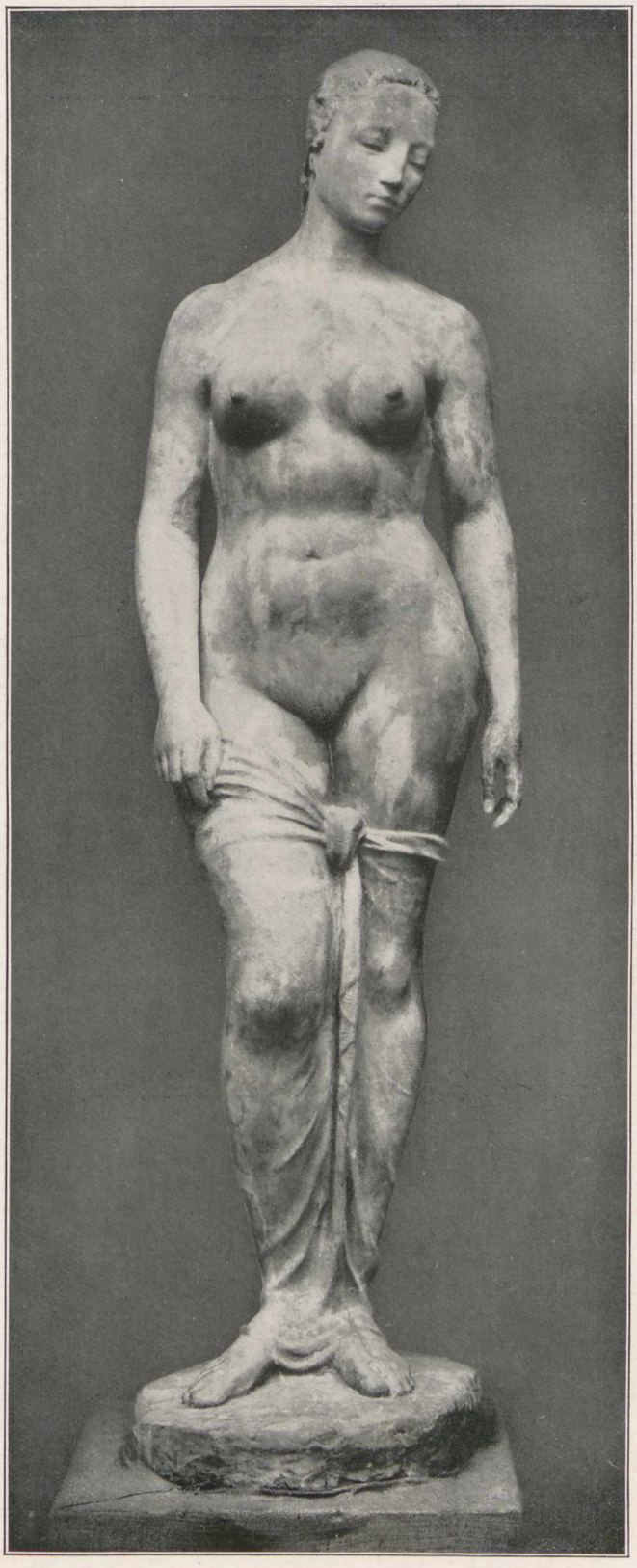
HOETGER: Figur vom Gerechtigkeitsbrunnen in Elberfeld. Bronze. Etwa doppelt lebensgroß. Privataufnahme.

HOETGER: Mädchenbüste. Gips. Original in Terracotta. Privataufnahme.

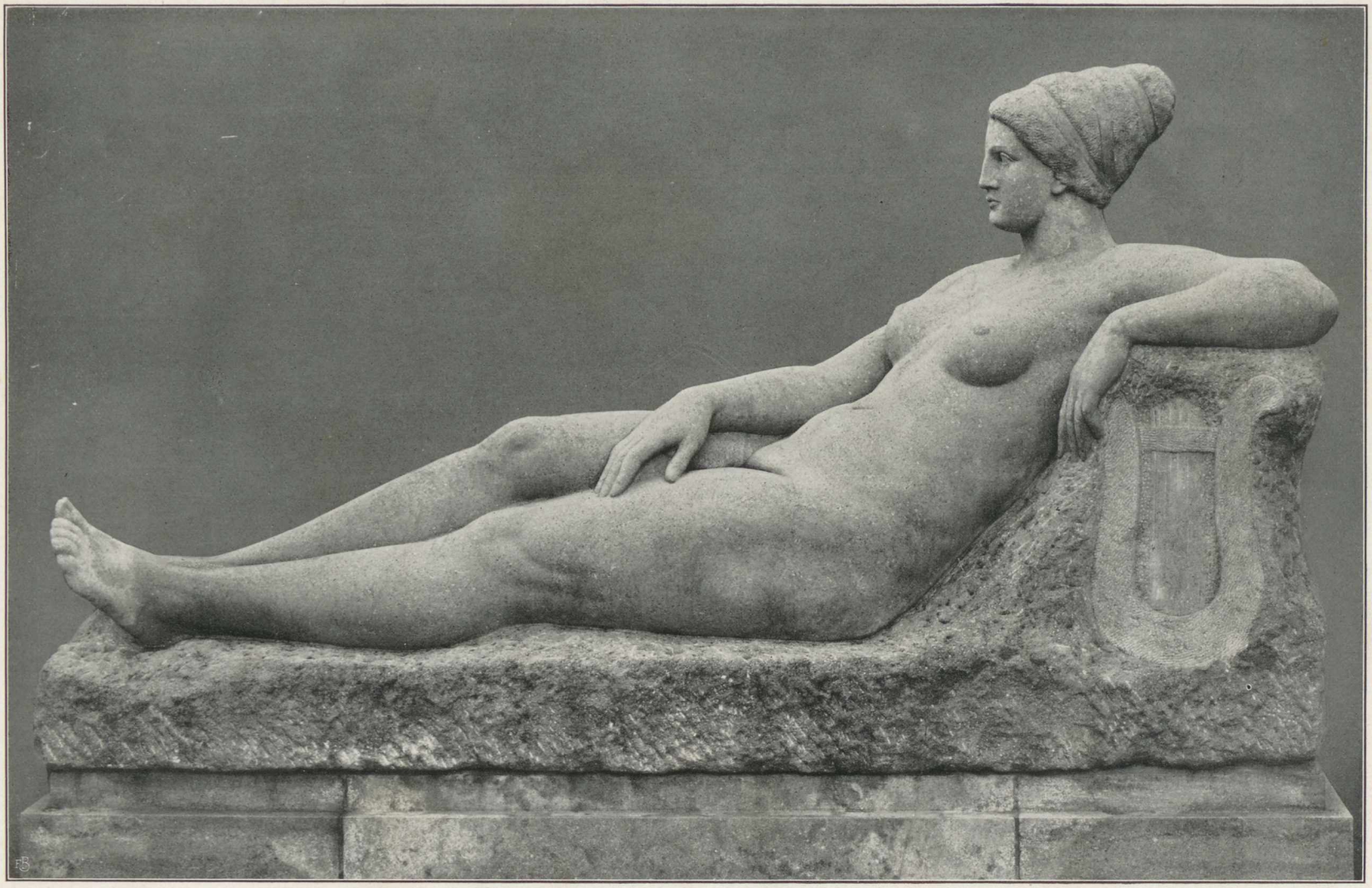
HOETGER: Bildnis der Frau S. Gips. Original in Marmor. Eigene Aufnahme für den Verlag.

EXLIBRIS
Księdza P[illegible]anisława Sprusińskiego
Dar dla biblioteki

LEHMBRUCK: Torso. Kunststein. Etwa 70 cm.
Eigene Aufnahme für den Verlag.



LEHMBRUCK: Junges Weib. Kunststein. Eigene Aufnahme für den Verlag.



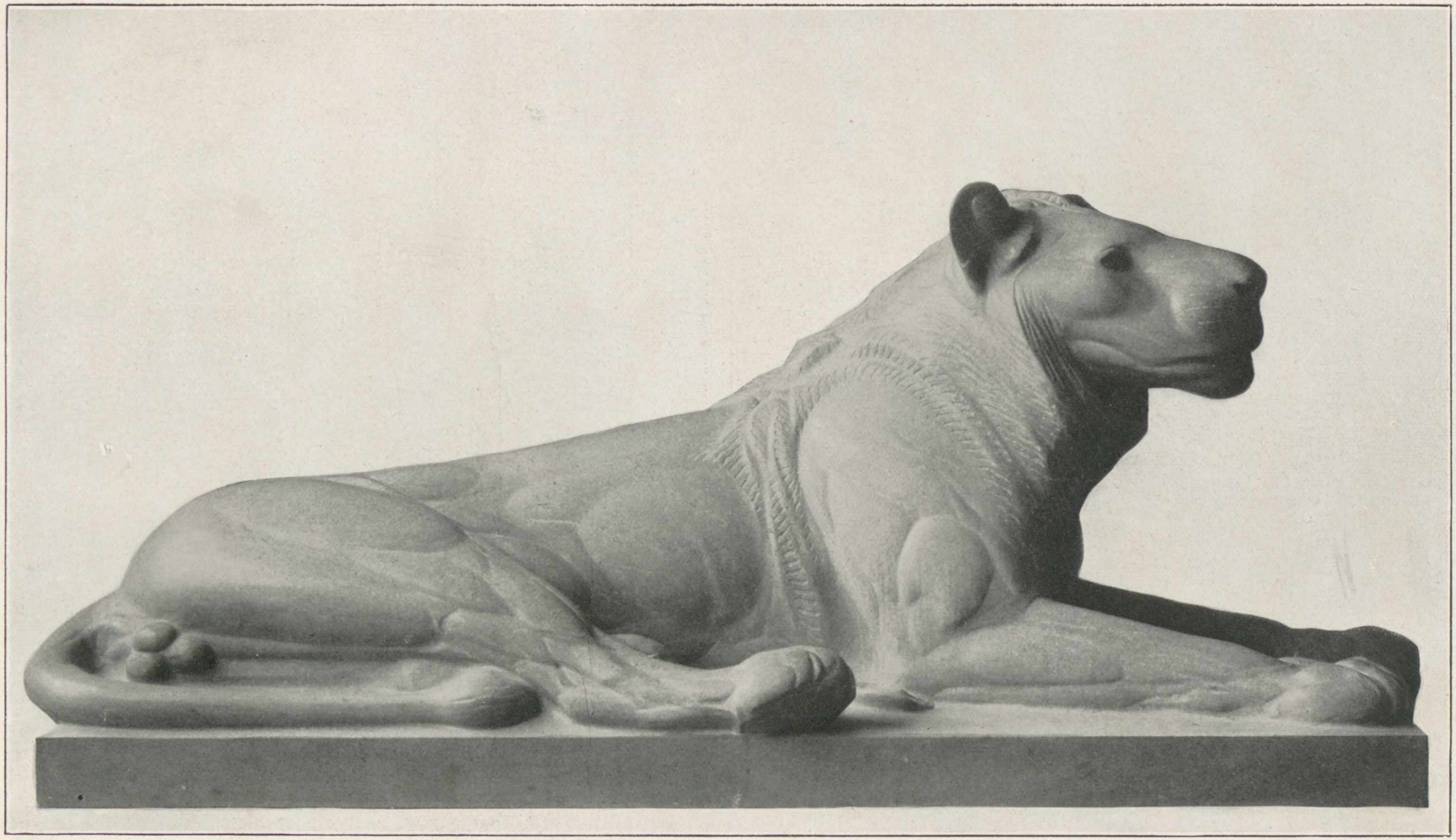
ENGELMANN: Figur vom Görlitzer Brunnen. Kalkstein. Überlebensgroß.

Eigene Aufnahme für den Verlag.

ENGELMANN: Die Schlummernde. Teilstück. Kalkstein. Überlebensgroß. Privataufnahme.

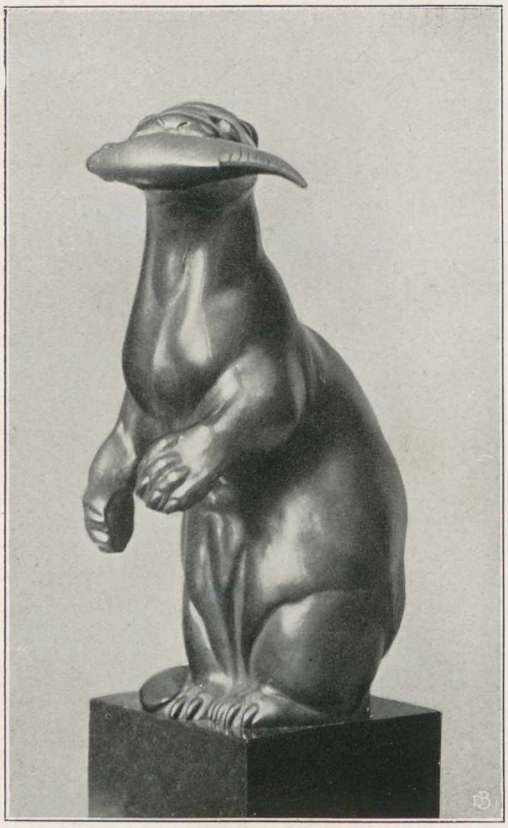
GAUL: Laufender Strauß. Bronze. Etwa 35 cm. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

GAUL: Römische Ziegen. Marmor. Etwa halb lebensgroß. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

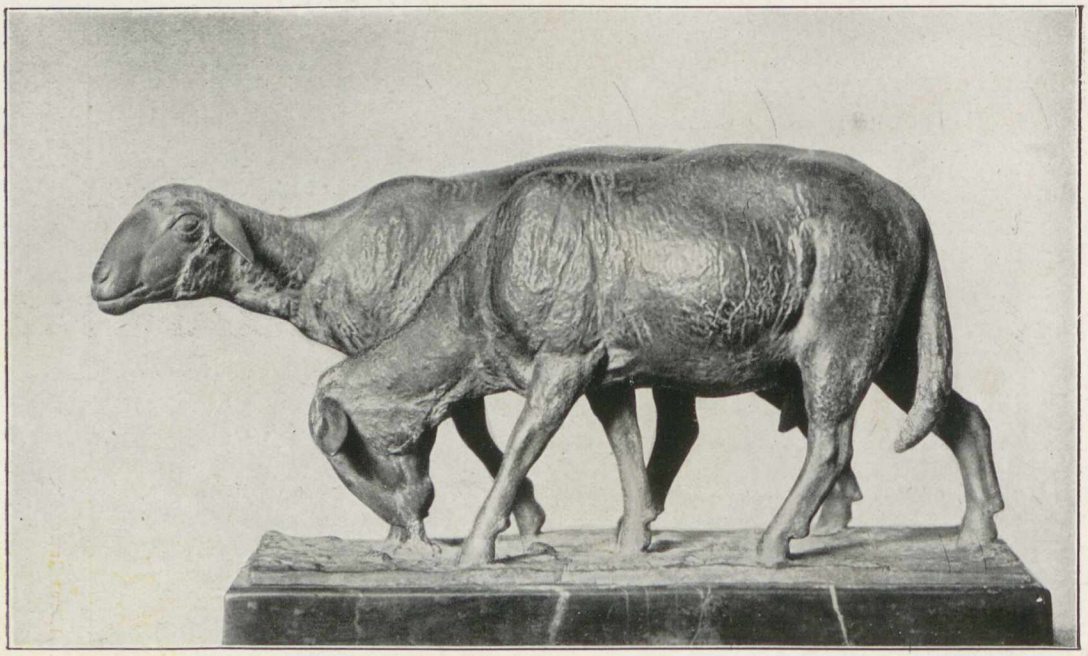


GAUL: Löwe. Grauer Marmor.

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin



GAUL: Fischotter. Bronze. Mit Genehmigung v. P. Cassirer.



GAUL: Schafe. Bronze. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

GAUL: Adler. Bronze.

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

LEDERER: Aachener Brunnenbübchen. Bronze.
Eigene Aufnahme für den Verlag.

HOERNLEIN: Medaille auf die
Eröffnung des Dresdener Schlachthofes.

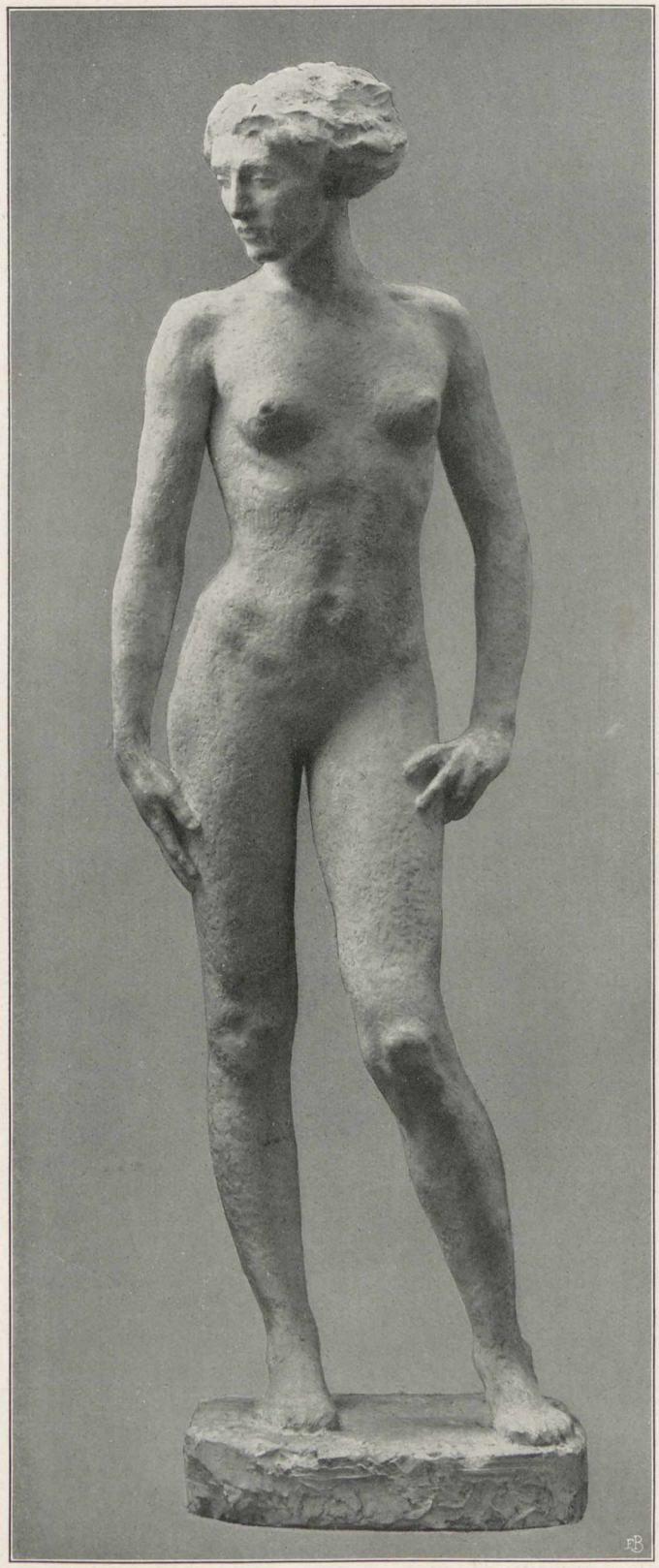
HOERNLEIN:
Aurich-Medaille.

LEDERER: Bismarckstandbild vom Hamburger Denkmal. Grauer Granit. Etwa 14 m.
phot. Neue Phot. Ges., Steglitz.

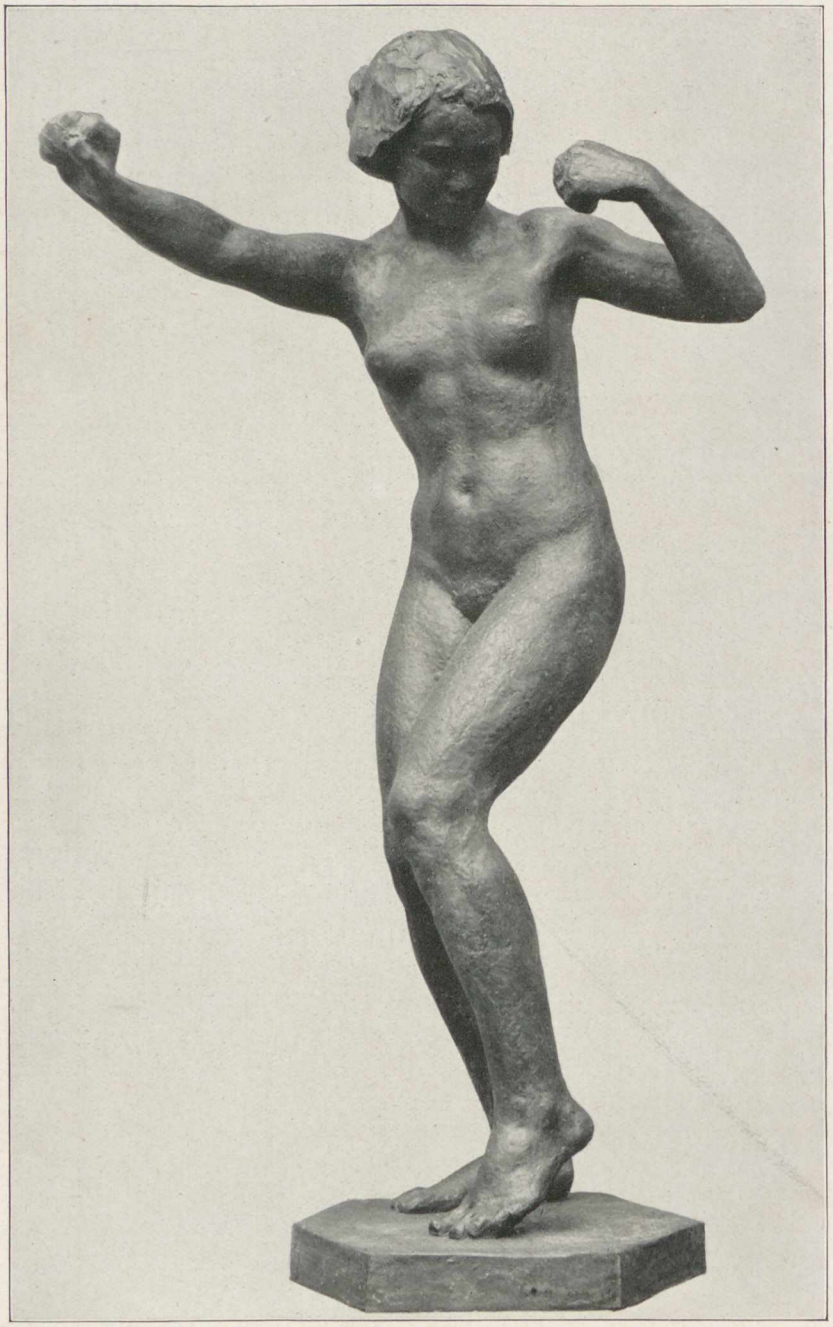
KOLBE: Bildnis eines Chinesen. Bronze. Privataufnahme.

SCHWEGERLE: Heintz-Medaille.
Bronze. 63 mm.

WRBA: Leinfelder-Medaille.
Bronze. 58 mm.



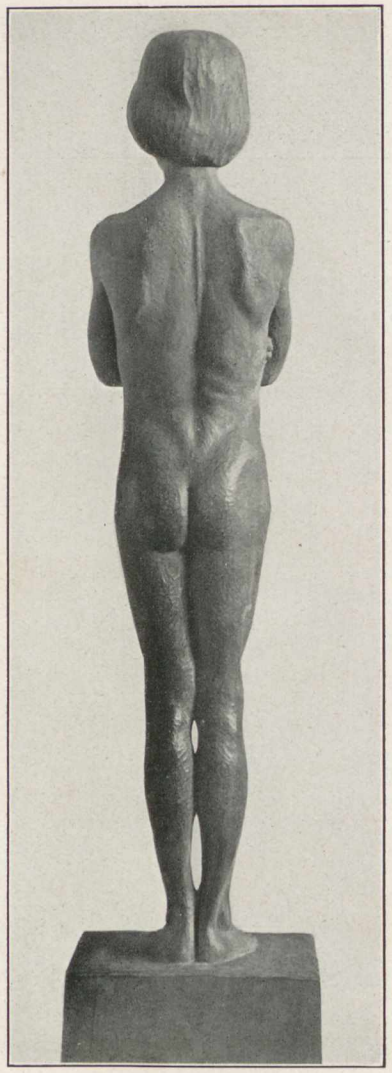
KOLBE: Stehende Frau. Gips für Bronze. Überlebensgroß. Privataufnahme.



KOLBE: Tänzerin. Bronze. Privataufnahme.

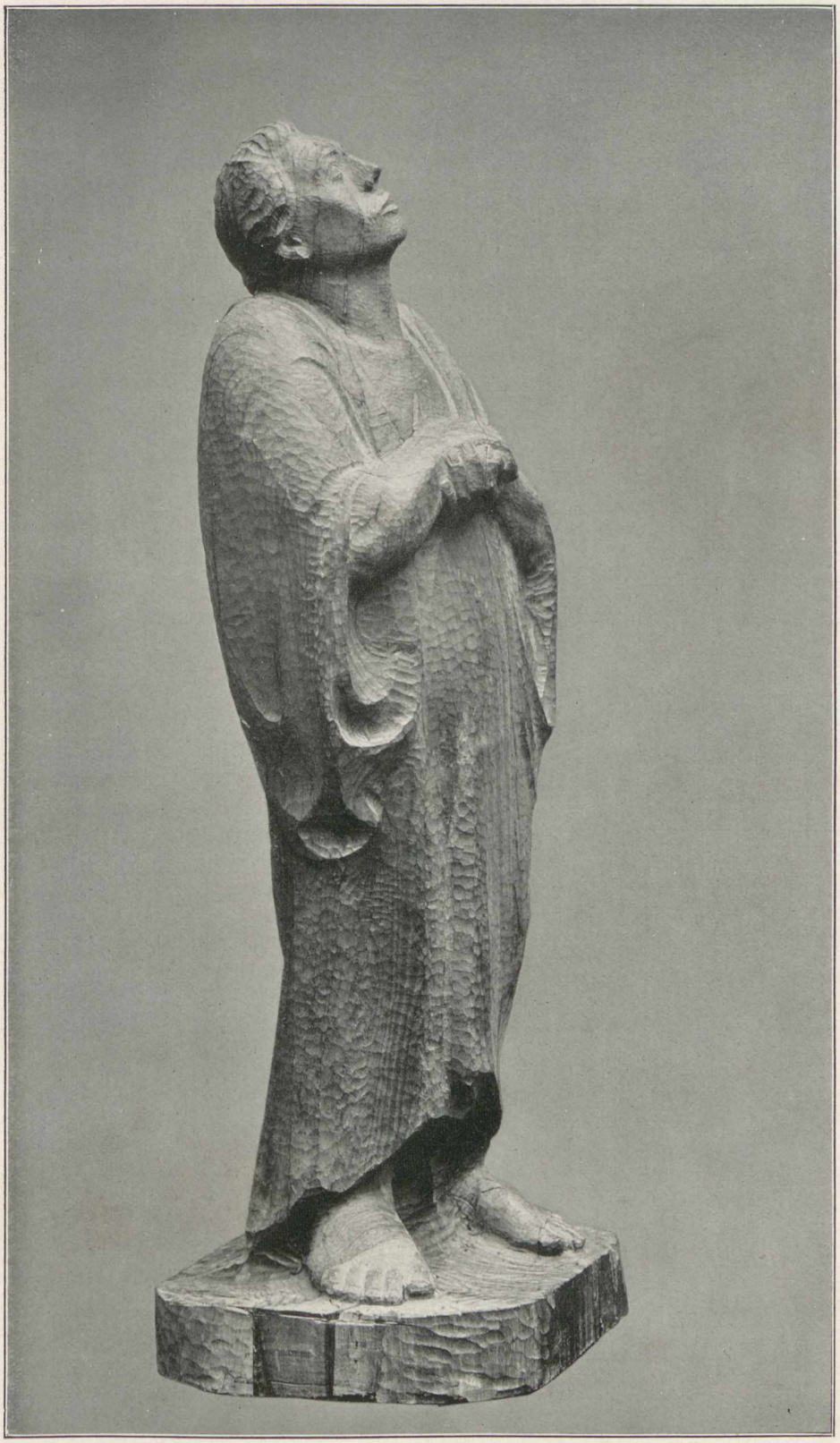
KOLBE: Tänzerin. Gips für Bronze. Privataufnahme.

LUETKENS: Knabe. Holz. Etwa 60 cm.

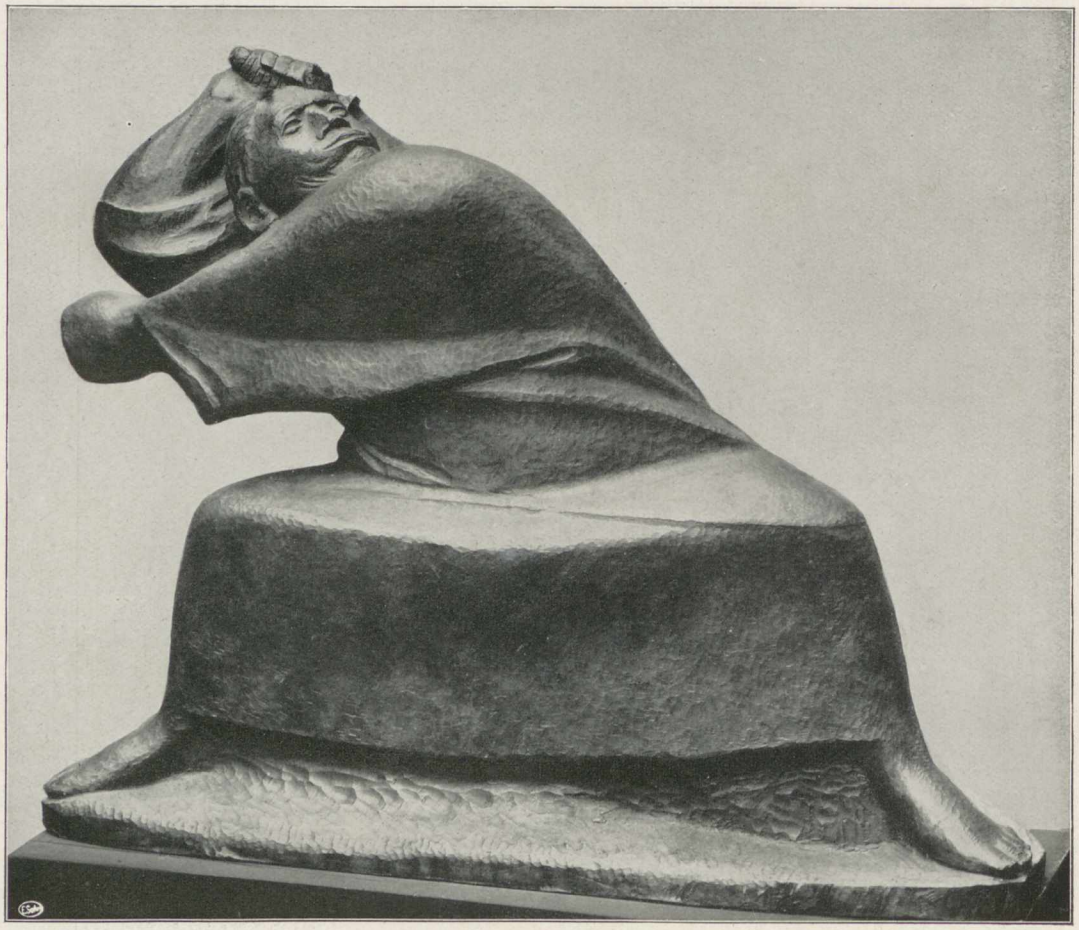


Eigene Aufnahme für den Verlag.

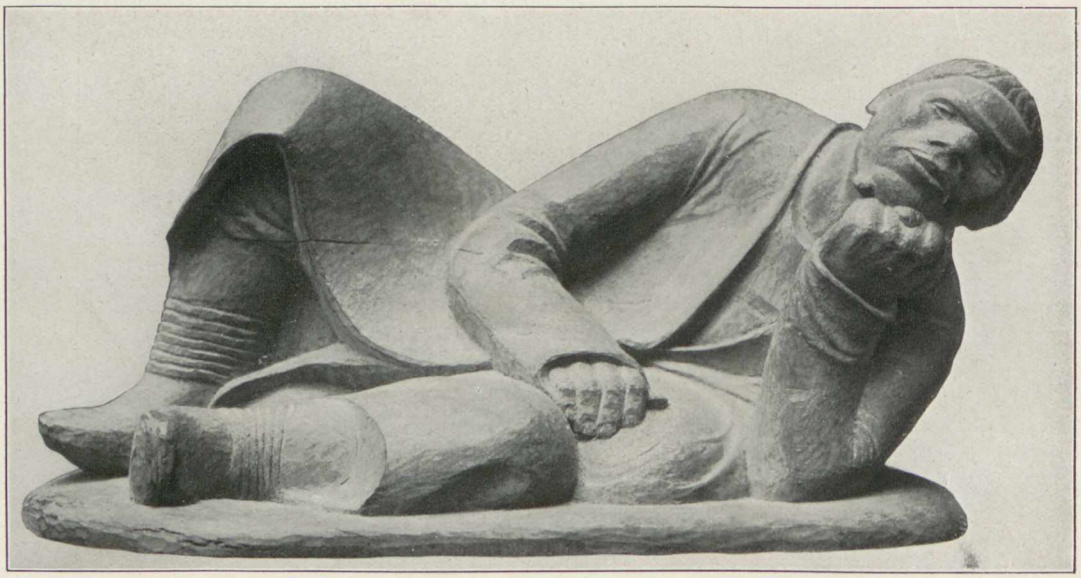
ELKAN: Medaille auf das Abiturientenexamen einer jungen Dame. Bronze. 93 mm.



BARLACH: Sterndeuter. Italienisches Nußbaumholz. Etwa 1 m. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.



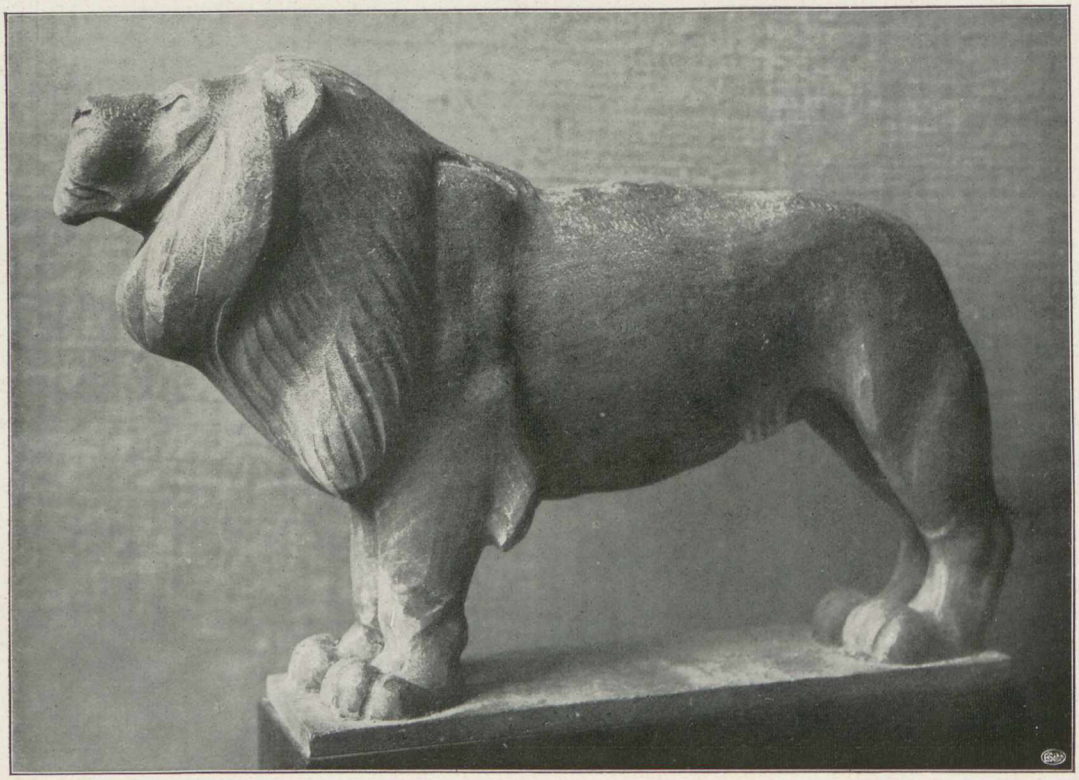
BARLACH: Berserker. Italienisches Nußbaumholz. Etwa 70 cm. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.



BARLACH: Russischer Bauer. Italienisches Nußbaumholz. Etwa 25 cm hoch. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

BARLACH: Sorgende Frau. Eichenholz. Etwa 70 cm. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

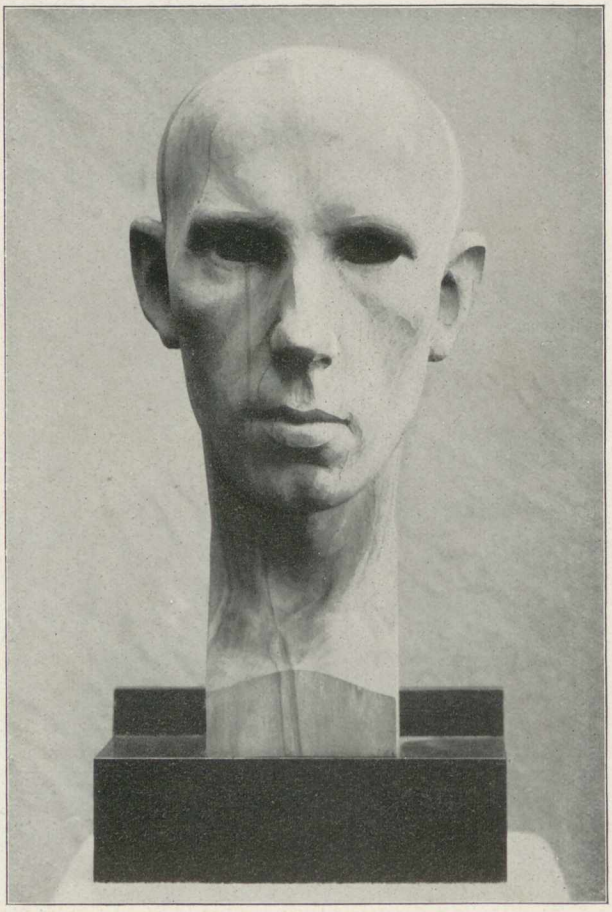
HOEFFLER: Knäbchen. Mahagoni. Etwa 25 cm.



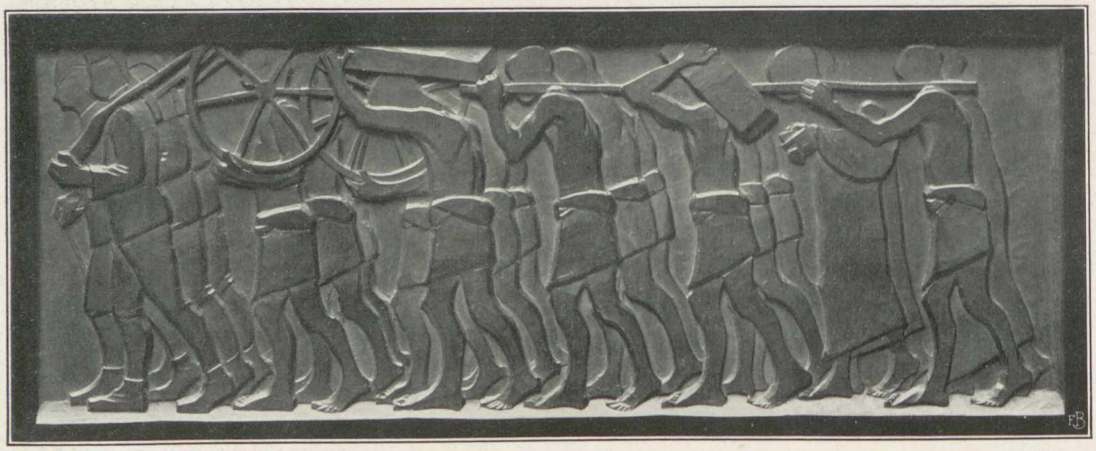
HOEFFLER: Löwe. Mahagoni. Etwa 20 cm hoch.

Beides Privataufnahmen.

LANGER: Kauerndes Mädchen. Muschelkalkstein. Privataufnahme.



HOEFFLER: Bildnis eines jungen Mannes. Lindenholz.



HOEFFLER: Durch Afrika von Ost nach West. Ebenholz. Etwa 20 cm hoch. Beides Privataufnahmen.

LANGER: Madonna. Birnbaumholz. Privataufnahme.

BOSSELT: Bildnisplakette. Bronze. 23 cm. — Darunter: Kongreßmedaille. Bronze. 65 mm.

ERLÄUTERUNGEN:

BARLACH, ERNST, geb. 2. Januar 1870 in Wedel in Holstein, lebte bis über sein 20. Jahr hinaus an der unteren Elbe, im engsten Verkehr mit dem plattdeutschen Volksschlage. Dann ging er an die Dresdener Akademie, wo ihn der Bildhauer Diez zum unausgesetzten Zeichnen „Auf der Straße" anregte. 1894 entstand „Die Krautsammlerin", ein gebückt vorwärtsschreitendes, mit der Rechten Kraut aufraffendes junges Mädchen. Vier Jahre später „Die junge Mutter", die sitzend, den Säugling an der Brust, eingeschlafen ist. Diese Werke zeigen schon die Vorliebe des Künstlers für einfache, von der Kultur kaum berührte Menschen und deren Lebensäußerungen, auch schon die großzügige, klärende, nicht am einzelnen haftende Art seiner Darstellung. Dann kamen Jahre, in denen Barlach, eigner Art noch nicht sicher, bald auf diese, bald auf jene Weise zu schaffen versuchte, ohne daß ihm das befreiende Werk gelungen wäre. Im Jahre 1906 brachte ihm eine Reise ins innere Rußland die Befreiung: Hier fand er ganz einfache, urwüchsige Menschen, die nichts mehr mit dem verwirrenden und entstellenden Schleier der Kultur verdeckten, die sich keiner Lebensäußerung schämten, und die gerade deshalb dem reinen Auge des Künstlers oft Bilder einer erhabenen, mystischen Größe darboten. Hier sah er auch, wie einfach und ungriechisch die Form sein müßte, mit der allein dieser tiefe Lebensinhalt künstlerisch bezwungen werden könnte.

Von einigen Steingutfiguren für die „Schwarzburger Werkstätten" abgesehen, hat Barlach seit 1907 nur noch in Holz gearbeitet. Er schnitzt seine Figuren nach ganz kleinen, fast skizzenhaften Modellen, bei denen es ausgeschlossen ist, daß Kleinigkeiten stark betont werden, die aber bereits alle Hauptverhältnisse, alle wesentlichen, den Eindruck des Lebens schaffende Punkte und Linien zeigen.

Von den S. 89—91 abgebildeten Werken ist der liegende Bauer 1907 entstanden, der Sterndeuter 1909, der Berserker 1910, die sorgende Frau 1911. Daß Barlach mit seinen einfachen Mitteln auch die stärkste Bewegung darzustellen vermag, zeigt der mit dem Schwerte wild um sich schlagende Berserker. In dem Sterndeuter und vor allen Dingen in der sorgenden Frau ist der Künstler über die Besonderheit russischer Menschen hinausgekommen. Hier hat er das allgemein Menschliche, die Ergriffenheit des Menschen unter der Unendlichkeit des gestirnten Himmels und den lastenden Druck der Sorge in Personen unserer Rasse auf eine wahrhaft monumentale Art zur Darstellung gebracht.

BARTHOLOMÉ, PAUL ALBERT, geb. am 29. August 1848 in Thiverval [Dep. Seine et Oise], war zuerst Maler. Als seine Frau 1886 starb, ließ der innige Wunsch, der geliebten Toten ein würdiges Grabmal zu schaffen, ihn zum Bildhauer werden. Schon nach einem Jahre erhob sich über dem Grabe ein Denkmal, das den sterbenden Christus am Kreuze darstellt, darunter zwei Halbfiguren: den Künstler, der sich, wie um Abschied zu nehmen, über die tote Frau geworfen hat, Stirn an Stirn mit ihr, in tiefer Trauer. Durch dieses Denkmal, auf dem die Kleidung des Alltags beibehalten war, vom Übermaße des Schmerzes noch nicht befreit, faßte er den Plan, dem Schmerz aller derer, die einen lieben Menschen verloren haben, ein Denkmal zu setzen, und die Liebe als Überwinderin des Todes zu verherrlichen. Nach und nach entstanden die einzelnen Teile. 1895 wurde ein Modell des ganzen Werkes ausgestellt, das der französische Staat und die Stadt Paris gemeinsam zur Ausführung erwarben. Am Totensonntag 1899 wurde „Das Denkmal der Toten" enthüllt.

Wer die Mittelallee des Friedhofes Père-Lachaise hinaufgeht, trifft auf einen gewaltigen Torbau: In der Mitte einer breiten, glatten Steinwand, die rechts und links von zurücktretenden schmäleren Wänden begleitet wird, ist eine Türöffnung, gerade darunter eine breitere Öffnung, die gleichsam in eine Grabkammer führt. Dort ruhen, eng aneinander, in der Starre des Todes Mann und Weib, die einander liebend gestorben sein müssen, quer über sie geworfen, ihr Kind, hinter ihnen der Engel der Auferstehung, der mit leichtem Arm die schwere Grabplatte hebt [S. 50]. In die Platte ist der Spruch eingegraben: „Sur ceux, qui habitaient le pays de l'ombre et de la mort, une lumière resplendit". Auf dem breiten Gurtgesims, das das Sockelgeschoß nach oben abschließt, drängen sich von rechts und von links je sieben Gestalten, Mann und Weib, alt und jung, der dunklen Todespforte entgegen. Besonders schön ist die Gruppe der linken Seite [S. 51]: voran eine Greisin, in äußerster Verzweiflung ihr Haar raufend, das tote Enkelkind über der linken Schulter; hinter ihr drei Paare: Man sieht von ihren Gesichtern fast nichts, doch ist durch die Haltung ergreifend dargestellt, wie die Frauen sich mit Schaudern gegen den Tod wehren, wie die Männer sie liebreich trösten und stützen. Ein anderes Paar schon in der dunklen Pforte selbst: Der Mann schreitet entschlossen vorwärts, die Arme über der Brust gekreuzt, die Frau zögernd, ihre Rechte auf die Schulter des Mannes legend, sich seiner Nähe versichernd.

Es ist erstaunlich, wie Bartholomé, als Bildhauer fast ohne Lehrer, alles, was seine Phantasie geschaut hatte, auf die lebendigste, eindruckvollste Art gestaltet hat.

Nach Vollendung des „Denkmals der Toten" hat Bartholomé noch vieles geschaffen: einfachere Totenmale und nackte weibliche Gestalten, gefällige Werke von trefflicher Arbeit, doch keines darunter, das an die Größe des Denkmals heranreichte.

BOSSARD, JOHANNES, geb. am 16. Dezember 1874 in Zug, zuerst Töpfergeselle, studierte in München bei dem Bildhauer Rümann, später in Berlin bei dem Maler Arthur Kampf. Seit 1907 ist er Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Hamburg.

Der Künstler hat Bildwerke in Bronze, in Stein und in farbiger Fayence geschaffen, außerdem Buchillustrationen und farbige Lithographien. Dabei bewegen ihn immer die elementarsten Motive, die Jahreszeiten, die Lebensalter, Mann und Weib, Weib und Kind und die über allem waltende Macht des Schicksals. Es sind Werke von einem straffen, manchmal etwas gewaltsamen Bau, alle einen herben, männlichen Geist und einen hohen Schwung der Phantasie verratend.

Der S. 43 abgebildete Torso gehört zu einer plastischen Schmuckanlage, die Bossard für einen Privatgarten in Bern geschaffen hat. Die mit einer köstlichen Freiheit einherschreitende Amazone [S. 42] zeigt, wie vortrefflich der Künstler die klare,

knappe Art der Bronze und den spiegelnden Glanz ihrer Politur zu nutzen versteht.

BOSSELT, RUDOLF, geb. am 29. Juni 1871 zu Perleberg, war 1885—1891 in einer Bronzewarenfabrik praktisch tätig, studierte von 1891—1897 auf der Kunstgewerbeschule, später auch am Staedelschen Institut in Frankfurt a. M., vor allem bei dem Bildhauer und Medailleur Kowarzik. Nach zweijährigem Aufenthalt auf der Académie Julien in Paris wurde er an die Darmstädter Künstlerkolonie berufen, wo er insbesondere Medaillen, Werke der Kleinplastik und allerlei Schmuck in edlen Metallen fertigte. 1904 ging er als Lehrer an die Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, 1911 als Direktor an die Kunstgewerbeschule in Magdeburg.

Die Plastik Bosselts hatte zunächst das Bestreben, sich an Architektur anzulehnen oder geradezu wie ein Stück Architektur zu wirken. Erst in den letzten Jahren wandte sich der Künstler der freien Plastik zu, daneben auch als Architekt tätig.

Von den abgebildeten Werken ist die Gruppe [S. 45] 1905 entstanden, der Torso [S. 44] 1909. Es kann bei dem klarbewußten Kunstverstande Bosselts nicht wundernehmen, daß er fast das Beste in seinen Medaillen geschaffen hat. Hier konnte seine Fähigkeit auf knappem Raum Ideen und Gedankenzusammenhänge schlagend darzustellen, sich glänzend erweisen. Charakteristisch ist insbesonders die Plakette auf die Hochzeit der Barbara Krupp (1907) [S. 31]: Für jedes Weib, für das reiche wie für das arme, liegt die Entscheidung über das Lebensglück hinter der Pforte, die des Hymenäus Tempel erschließt. Wie eine Schlafwandelnde geht das Mädchen dieser Pforte entgegen.

Kann man ferner die Bedeutung der Arbeit für eine Industriestadt einfacher, eindringlicher darstellen, als es die Medaille Seite 42 (1907) tut?

Bosselt arbeitet seine Medaillen nach französischer Art: er legt die Modelle größer an, verkleinert sie dann mit Hilfe der Reduktionsmaschine. Daß er der werkgerechteren deutschen Art nicht aus Ungeschick ausweicht, zeigt die Kongreß-Medaille [S. 96], die er unmittelbar in Stahl geschnitten hat.

CHAPLAIN, JULES CLÉMENT, geb. am 12. Juli 1839 in Mortagne [Dep. Orne], gestorben am 13. Juli 1909 in Paris. Als Bildhauer nur wenig hervortretend, hat er als Medailleur aus Oudinés Schule mit geprägten, später auch mit gegossenen Medaillen eine große Wirksamkeit entfaltet.

CHARPENTIER, ALEXANDRE, geb. am 10. Juni 1856 in Paris als Sohn eines Arbeiters, gestorben in Paris am 4. März 1909. Nach Jahren voller Not und nutzloser Arbeit wurde er 1875 Gehilfe und Schüler bei Ponscarme, dem großen Erneuerer der französischen Medaille. Charpentier war in der Folgezeit als Bildhauer tätig, entwarf auch prunkvolle Möbel und Töpfereien, erlangte aber den höchsten Ruhm als Medailleur. Er schuf Porträtmedaillen der meisten berühmten Franzosen seiner Zeit und erreichte bei den zum großen Teil unbekleideten Einzelfiguren seiner Plaketten eine Lebensfrische und Wahrheit der Bewegung, die den akademisch glatten, oft allzu zierlichen Werken seiner Mitstrebenden meist fehlt.

DASIO, MAXIMILIAN, geb. am 28. Februar 1865 in München, lernte bei Lossow in Schleißheim das Ziselieren, wurde dann an der Münchener Akademie von den Malern Wilhelm Diez und Friedrich August Kaulbach besonders gefördert. Darauf bemächtigte er sich der Radierung, des Holzschnitts und des Farbschnitts, und von hier aus der Medaille.

Bei deren Herstellung läßt er sich von dem Vorbilde der handfesten Meister der deutschen Renaissance leiten. Wie diese schneidet er die Modelle seiner Gußmedaillen in originaler Größe manchmal in Holz oder Stein, manchmal auf eine weniger mühsame Art in Gips [so die S. 6 abgebildete Samberger Medaille], die Modelle seiner Prägestücke — so diejenigen für den Dürerbund-Wettbewerb [S. 8] — gleich in den Stahlblock.

DITTLER, EMIL, geb. am 14. April 1868 in Pforzheim, gestorben am 18. Januar 1902. Er studierte auf der Kunstgewerbeschule in Pforzheim, dann auf der Kunstgewerbeschule und auf der Akademie in München. Das Vorbild Hildebrands zog ihn nach Florenz, wo er während eines dreijährigen Aufenthaltes von den Meistern der Frührenaissance lernte. Er entwarf eine Reihe von Grabmälern, als schönstes die Grabsäule für seinen verstorbenen Freund, den Maler Ludwig Raders.

Die S. 30 abgebildete überaus anmutige Figur war bestimmt, einen Zimmerbrunnen zu krönen; sie sollte auf einem schlanken Schmuckpfeiler inmitten eines breiten runden Beckens aufgestellt werden.

ELKAN, BENNO, geb. am 2. Dezember 1877 in Dortmund, war zuerst Kaufmann, erlernte dann bei Thor und Gysis in München und bei Fehr in Karlsruhe das Malen. Als Plastiker blieb er ohne Lehrer. Die großen Meister der italienischen Frührenaissance und die modernen Franzosen, insbesondere Bartholomé und Rodin, waren seine Vorbilder. Nachdem er seit 1905 zuerst drei Jahre in Paris und dann fast ebenso lange in Rom gewesen war, kehrte er 1911 nach Deutschland zurück.

Seine Vaterstadt verdankt ihm eine Reihe von Grabmälern, bei denen sich Architektur und Plastik, diese meist in der Form des Reliefs, auf eine sehr reizvolle Weise verbinden. Auch die S. 41 abgebildete „Persephone“ hat Elkan zuerst [1908] als goldtauschiertes Bronzestandbild für ein Dortmunder Familiengrab ausgeführt. Später reizte es ihn, das Verblühen der Fülle des Lebens in den leuchtenden Farben des Herbstes darzustellen. So entstand 1910 das Werk, das unsere Abbildung zeigt: aus einer in violetten, grünen und gelben Tönen schimmernden Cipollinosäule [ursprünglich im Palaste Neros in Antium] ist das Gewand gebildet, die nackten Teile aus halbpoliertem hellgelbem Carrara-Marmor, die Haare aus goldgelbem ins braune spielendem Tiroler Onyx, Brauen und Wimpern aus braunem und gelbem Alabaster, die Blätter und Blumen aus geschliffenem Malachit, Chrysopras, Jaspis, Achat und anderen Halbedelsteinen, der Sockel endlich aus hellgrauem, fast weißem Marmor.

Vor der Persephone entstanden im Jahre 1906 die unheimliche Pascinmaske und der Flötenspieler, jetzt im Foyer des Dortmunder Stadttheaters, [S. 40] ein herber, eckiger Knabe, durchströmt von der Sehnsucht der Jugend. Die Bergpredigt endlich, die nach der Art der Reliefs Donatellos eine Menge ausdrucksvoller Gestalten über mehrere Gründe verteilt zeigt, und dadurch unter modernen Reliefs einen besonderen Platz einnimmt, entstand 1909. Sie bildet an drei Seiten das Kopfstück eines breiten

glattwandigen Pfeilers auf einem Grabe in Godesberg: Im Mittelstück der lehrende Christus, im rechten Seitenstück die Anhänger, im linken Seitenstück die Zweifler und Feinde [S. 39]. Um die Einheit der Handlung herzustellen, hat der Künstler die das Bild scharf zerschneidenden Kanten einmal durch einen Palmbaum, das andere Mal durch einen hochaufragenden Hirtenstab verdeckt.

Vielleicht das Beste, was Elkan geschaffen hat, sind seine Medaillen und Plaketten. Hier konnten sein hervorragender Kunstverstand und seine geschickte Hand das Höchste erreichen. Die S. 24 und 25 abgebildeten Medaillen zeigen alle solche Klarheit und Kraft, daß sie den besten Stücken der italienischen Renaissance, die den Künstler zu seinem Schaffen angeregt haben, nicht nachstehen. Dabei ist ein Fortschritt von den drei andern 1904 entstandenen Medaillen zu der 1911 gegossenen des jungen Bernhard nicht zu verkennen. Dieselbe Frische, aber alles, Modellierung des Kopfes, Schrift und Belebung des Randes edler und ruhiger. Läßt sich ferner das Empfinden des Mädchens, das, der Enge der Schule entronnen, ins blühende Leben tritt, knapper, treffender ausdrücken, als auf der Medaille der S. 88?

Diese Medaillen wirken so kraftvoll, weil sie nicht wie die französischen mechanisch verkleinerte Reliefs sind, sondern nach alter italienischer Art gefertig sind: Der Künstler macht zuerst ein Wachsmodell in originaler Größe, und bearbeitet dann das danach gewonnene rohe Gußstück mit Meißel und Schabeisen, alle Zufälligkeiten des Gusses klug benutzend. Erst nachdem das Stück dann noch die rechte Patina erhalten hat, gibt er es aus der Hand.

ENGELMANN, RICHARD, geb. am 5. Dezember 1868 in Bayreuth, besuchte 1892 neun Monate die Münchener Akademie, arbeitete dann 1893—1896 auf eigene Faust in Florenz, wo Böcklin großen Einfluß auf ihn gewann. 1899 kam er, nachdem er zuvor noch drei Jahre in Paris gewesen, nach Berlin. Erst 1906 gelang dort dem Künstler in der „Ruhenden Frau" [als Brunnenfigur in einem Garten in Osnabrück aufgestellt] das erlösende Werk. Die beiden S. 76 und 77 abgebildeten Figuren, in denen die üppige Fülle weiblicher Körper mit einer erhabenen Einfachheit dargestellt ist, sind 1910 entstanden, die Görlitzer Figur ist aufs herrlichste inmitten eines breiten eirunden Wasserbeckens vor einem sanft ansteigenden Wiesenabhang aufgestellt. Außer kleineren Brunnenfiguren hat der Künstler den bisher noch unausgeführten Entwurf zu einer umfangreichen Brunnenanlage mit sieben nackten, teils stehenden, teils sitzenden Frauengestalten geschaffen.

GAUL, AUGUST, geb. am 22. Oktober 1869 in Großauheim bei Hanau, besuchte mit 14 Jahren die Zeichenakademie in Hanau, gleichzeitig in einer kunstgewerblichen Silberwarenfabrik tätig. 1886 ging er nach Berlin, wo er zunächst auch kunstgewerblich tätig war, bis ihn 1889 Calandrelli in sein Atelier aufnahm. Gleichzeitig besuchte er die Kunstgewerbeschule und in allen freien Stunden den zoologischen Garten, stets beobachtend und zeichnend. 1894 und 1895 studierte er an der Akademie unter Meyerheim. Hier wurde Begas auf ihn aufmerksam und übertrug ihm die Modellierung der Löwen am Denkmal Kaiser Wilhelms I. Ein akademischer Preis gab Gaul die Mittel zu einer italienischen Reise. Während des Aufenthaltes in Rom [1897 und 1898], der ihn mit Tuaillon bekannt machte, entstand das Ziegenrelief [S. 78], 1899 der laufende Strauß [S. 78] und die Bronze-Löwin, deren Ausstellung in der Berliner Sezession den Künstler mit einem Schlage berühmt machte. Von 1900 an arbeitete Gaul einige Jahre lang an dem liegenden Löwen [S. 79], den er mit eigner Hand aus dem harten, grauen Marmor herausarbeitete. Das Jahr 1903 brachte dann den Bronze-Löwen, der jetzt vor der Nationalgalerie steht, und den Adler [S. 81], den die Hamburger Kunsthalle erworben hat. Die Schafe und der Fischotter [S. 80] sind später entstanden.

Es ist charakteristisch für Gaul, daß er seine Tiere nicht mit pathetischen Gebärden darstellt, auch nicht in Stimmungen, die nur die Menschen haben. Er zeigt das ruhige Dasein des Tieres in seiner natürlichen Einfachheit.

Bei aller Ruhe aber wirken Gauls Tiere durchaus lebendig, weil er sie Jahr um Jahr mit der größten Geduld beobachtet, und den konstruktiven Bau ihres Knochengerüstes völlig beherrscht. Ist aber das Grundgefüge richtig erfaßt, so sind die Muskeln und die Oberfläche leicht darzustellen, wenigstens für einen Künstler, der, vom Handwerk zur Kunst gekommen, alle Vorteile und alle Tücken des Materials durchaus kennt.

Es ist erstaunlich, mit wie geringen das Wesentliche nur andeutenden Mitteln Gaul die besondere Art der Oberfläche eines jeden Tieres wiedergibt: den zottigen Behang der hageren Ziegen, den weichen, wolligen Rücken der Schafe, das struppige Gefieder des Straußes und das blanke, vom Wasser glänzende Fell des Fischotters. Dabei kommt seinen Arbeiten zugute, daß sie vom Entwurf bis zur Vollendung im eigentlichen Sinne das Werk seiner Hände sind.

GEYGER, ERNST MORITZ, geb. am 9. November 1861 in Rixdorf, zeichnete, knetete und schnitzte schon als Kind. Er besuchte 1877—1882 die Berliner Akademie, wo er bei Thumann und Meyerheim das Malen lernte. 1885 wandte er sich der Radierung und dem Kupferstich zu, deren Technik er sich auf eigne Faust erwarb. Nach manchen anderen graphischen Darstellungen und Nachbildungen schuf er 1889—1894 zwei graphische Meisterwerke, die Radierung „Affendisputation" und den großen Stich nach Botticellis „Frühling", in dem er alle Feinheiten des Originals mit unglaublicher Geduld aufs lebendigste nachgebildet hat.

Inzwischen hatte Geyger ohne akademische Anleitung 1888 sein erstes plastisches Werk vollendet. Eine mit der höchsten Feinheit durchziselierte etwa 75 cm hohe Gruppe, die einen Kampf zwischen Nilpferd und Löwe darstellt. 1895 entstand gleich nach dem „Frühling" der vom Kaiser dann für Sanssouci erworbene „Bogenschütze" [S. 27] gleichsam aus einem Gefühl der Befreiung heraus, erlöst von dem Zwang, das Werk eines anderen fünf Jahre lang nachbilden zu müssen. In der kolossalen von Geyger ohne Hilfsmodell gleich in voller Größe modellierten Figur ist der königliche Anstand des Schützen, der Gegensatz zwischen seiner straff angespannten linken Seite und der herrlichen Freiheit seiner rechten Seite aufs schönste dargestellt.

In der Folge entstanden zahlreiche Schmuckstücke und Ziergeräte, durch plastische Bildungen belebt, so subtil und reizvoll, daß die Japaner sie

nicht übertreffen könnten. Dann formte der Künstler, meist als Brunnenfiguren, groteske Affen, plumpe Bären und anderes Getier. 1897—1900 entstand der drei Meter lange, in weißem Marmor ausgeführte Stier, der jetzt im Humboldthain in Berlin aufgestellt ist. Außerdem entstand seit 1895 eine Reihe plastischer Bildnisse.

Der Seite 29 abgebildete Kandelaber stammt aus dem Jahre 1908: Um einen Stamm stehen vier Figuren, zwei Knaben, ein Mädchen und ein Bube, die über ihren Häuptern ein weitbauchiges Marmorgefäß tragen, über dessen Rand elektrische Glühbirnen wie volle Blumen hervorquillen. Die Körper sind von einer köstlich blühenden Frische, gleichsam zitternd von Leben.

Geyger wurde im Jahre 1893 als Professor an die Dresdener Kunstakademie berufen, entfloh aber schon nach fünf Monaten dem akademischen Zwang und lebt seither zumeist in Florenz.

von GOSEN, THEODOR, geb. am 10. Januar 1873 in Augsburg, besuchte die Kunstgewerbeschule in München, studierte dann an der dortigen Akademie bei Rümann mit einigen Unterbrechungen bis 1900, machte Studienreisen nach Italien, Belgien und Frankreich und wurde 1905 als Professor an die Akademie in Breslau berufen.

Der Künstler hat vortreffliche Bildnisbüsten geschaffen, einige reizvolle Statuetten, darunter den S. 22 abgebildeten jungen Heine, vor allen Dingen aber kunstgewerbliche Arbeiten, wie Tafelaufsätze, Ehrenpreise und dergleichen in großer Zahl, alle mit einer reichen Phantasie aufs zierlichste gestaltet. Als Medailleur ist von Gosen, einige Anregungen Roemers abgerechnet, ganz ohne Lehrer. Er hat Auge und Hand an guten Stücken aus der Renaissance gebildet.

Die Erinnerungsmedaille [S. 20] hat er in natürlicher Größe in Wachs geformt, dagegen bei der Hochzeitsmedaille [S. 22] das Modell größer angelegt und dann mit der Maschine verkleinert. Man sieht es den klaren, glänzenden Stücken nicht an, mit welcher Mühe der Künstler die Modelle immer und immer wieder umgearbeitet hat, ehe er sie dem Gießer übergab.

HABICH, LUDWIG, geb. am 2. April 1872 in Darmstadt, besuchte noch während der Schulzeit den Modellierunterricht am Städelschen Institut, ging 1890 an die Akademie in Karlsruhe, wo Volz sein Lehrer war, und 1892 zu Rümann in München, der ihn zu einem eindringlichen Naturstudium anhielt. 1890 wurde er Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie.

Hier entstanden 1901 die beiden S. 18 und 19 abgebildeten Figuren, die auf der ersten Ausstellung der Kolonie den Eingang zum Ernst-Ludwig-Haus flankierten. Habich hat später weit schönere, vollkommenere Bildwerke geschaffen, aber vielleicht keines mehr, das diese Jugendfrische atmet. Ganz vortrefflich ist der straffe, kantige Bau des Mannes neben dem linden Wuchs des Weibes dargestellt.

In der Folge entstanden neben Kleinplastiken, Ziergerät und Frauenschmuck eine Reihe von Denkmälern, unter denen insbesondere das Goethe- und das Schwabdenkmal dadurch bemerkenswert sind, daß bei beiden, von der üblichen Weise abweichend, zunächst nicht der Gefeierte dargestellt ist, vielmehr ein nackter Genius, auf schlichtem Sockel stehend, dessen Vorderseite das Reliefbildnis des Dichters zeigt. Vor einigen Jahren ging Habich als Professor der Bildhauerklasse der Akademie nach Stuttgart.

HAHN, HERMANN, geb. am 23. November 1868 in Kloster Veilsdorf in Sachsen-Meiningen, versuchte sich zunächst im Kunstgewerbe mit Holzschnitzereien. 1887 ging er nach München, zuerst auf die Kunstgewerbeschule, dann auf die Akademie. Hier wurde Rümann sein Lehrer. Es folgten Reisen durch Holland, Belgien, Frankreich und England und ein längerer Aufenthalt in Italien: Die Werke der italienischen Frührenaissance und später die Arbeiten Hildebrands machten den stärksten Eindruck auf ihn.

Hahns erste Arbeiten sind malerisch-impressionistischer Art, sehr lebendige Bildnisbüsten, die das Besondere der Personen treffend wiedergeben. Auf dem Wege zur eigentlich plastischen Form kam der Künstler dann zu Werken wie der Büste [S. 14]. Hier ist das Gesicht schon ganz klar gestaltet, während bei der Darstellung des vollen Haares noch malerische Wirkungen gesucht sind. Die Vollkommenheit plastischer Form erreicht dann der Reiter [S. 13].

Von seinen zahlreichen Denkmälern gibt das Lisztstandbild [S. 15] ein gutes Beispiel. Der große Musiker ist ganz ruhig dargestellt, aber im Augenblick stärksten inneren Lebens. In dem in alle Fernen gerichteten Blick lebt Musik, deren Rhythmen die Finger der Rechten leise nachfühlen.

Die große gestaltende Kraft, die in Hahns Denkmälern lebt, ist auch in seinen Statuetten zu finden. Deren schönste ist wohl die Tänzerin [S. 12], ein Werk von unaussprechlich süßem Reiz: Noch steht das Mädchen still, die ruhige Form ist aber schon aufs zarteste belebt durch das weiche Geriesel der Falten.

Von glänzender Schönheit sind Hahns Medaillen. Seine Gabe, das Besondere eines Kopfes scharf zu erfassen und knapp zu gestalten, fand hier den schönsten Ausdruck. Die S. 12 und 14 abgebildeten sind Prägemedaillen. Die Modelle sind etwas größer im Negativ in Gips geschnitten und dann in Stahl reduziert.

HALLER, HERMANN, geb. am 24. Dezember 1880 in Bern, studierte zuerst in Stuttgart bei Kalkreuth die Malerei, ging dann für mehrere Jahre nach Italien. In Rom begann er zu modellieren, zunächst nur, um für seine Bilder eine klarere Vorstellung vom Bau des menschlichen Körpers zu gewinnen. Da ihm das Modellieren leichter fiel als das Malen, so blieb er dabei. Seit zwei Jahren wohnt der Künstler dauernd in Paris.

Von den abgebildeten Werken ist das schreitende Mädchen [S. 69] in den Jahren 1909—1910 entstanden, das stehende Mädchen [S. 67], in einem Privatgarten in Wiesbaden als Brunnenfigur aufgestellt, 1910, der Bronze-Jüngling [S. 68] 1912.

Die meisten Werke Hallers, so auch die auf S. 67 und 68 abgebildeten, sind nur auf eine Ansicht berechnet. Alle sind von einer solchen Einfachheit, daß ihr stiller Reiz den meisten verborgen bleibt. Die Klarheit des Aufbaues dieser Figuren, bei denen fast nie eine Überschneidung den reinen Umriß der einzelnen Teile stört, macht ihren Anblick so wohltuend. Man beachte ferner, wie bei dem stehenden Mädchen [S. 67] die Fläche, die sich dem Auge darbietet, durch Schwellungen und Senkungen rhythmisch gegliedert ist, wobei die

mit weiser Absicht vom Gewande frei gelassenen Kniescheiben ein köstliches Gegenstück zu den kleinen Brüsten bilden. Nicht sinnliche Reize darf man in Hallers Werken suchen. Er will nicht die lebendige Schönheit des blutdurchströmten Körpers darstellen, vielmehr die Schönheit des Gesetzes, des Gleichgewichtes aller Teile an diesem Körper.

HILDEBRAND, ADOLF, geb. am 6. November 1847 in Marburg, besuchte zuerst die Kunstschule in Nürnberg, wandte sich aber, hier wenig gefördert, schon im Jahre darauf, 1866, an die Münchener Akademie, wo Kaspar Zumbusch sein Lehrer wurde. Mit diesem ging er 1867 nach Rom, wo er sich den zehn Jahre älteren Hans von Marées zum Freunde gewann. Nach $1^1/_2$jährigem Aufenthalt in Rom kehrte Hildebrand nach Deutschland zurück und arbeitete in Berlin in anregendem Verkehr mit Marées und dessen Freunde, dem Kunstphilosophen Fiedler. 1873 siedelten sich die drei gleichgesinnten Männer in Florenz in dem alten Bau des früheren Klosters San Francesco di Paola an. Im Verkehr mit den beiden Freunden entwickelten sich die Anschauungen Hildebrands über die Ziele seiner Kunst und über den Weg, der zu diesen Zielen führt, zu der Klarheit, von der alle seine Werke zeugen.

Als der Künstler 1875 heiratete, trennten sich die Freunde. Hildebrand blieb allein in Florenz zurück, viele Jahre lang fern vom öffentlichen Kunstleben. 1884 stellte er zum erstenmal in Berlin aus; 1891 in München. Die einfache, ruhige Schönheit der Werke Hildebrands, der wohlgeordnete Bau seiner Figuren, der lebendige Ausdruck seiner Bildnisse, die doch alle über die Sphäre des Zufalls hinaus zu höherem Menschentum gesteigert waren, mußten wie eine Offenbarung wirken zu einer Zeit, in der in der Plastik kahle Nüchternheit, süßlich gezierte Romantik und ein hohles, verlogenes Pathos sich breitmachten. Als Hildebrand dann im Jahre 1893 in seiner Schrift „Das Problem der Form“ die Gesetze seiner Kunst, wie er sie in langer Erfahrung vermöge seines eindringenden Kunstverstandes erkannt hatte, entwickelte, folgten bald viele Künstler, insbesondere in München, seinen Spuren.

Die schönsten Werke, die Hildebrand in der Folgezeit geschaffen hat, sind die, in denen der raumgestaltende, im besten Sinne baumeisterliche Geist des Künstlers die plastisch formende Hand leitete: die herrliche Anlage des Wittelsbacher Brunnens in München, der Reinhardsbrunnen in Straßburg, die schlichten Denkmäler für Brahms und für Otto Ludwig im Park zu Meiningen, das Grabmal für Hans von Bülow auf dem Hamburger Friedhof, das hochragende Reiterstandbild Bismarcks in Bremen, dessen Umriß sich so klar und bedeutend von der dunklen Wand des alten Domes abhebt, und viele andere.

Eine Reihe seiner Bildnisse gehören zum besten, was in unserer Zeit geschaffen worden ist. Fast am Anfang dieser Reihe steht die Halbfigur der Frau Fiedler aus dem Jahre 1876 [S. 4], die der Künstler, um den höchsten Grad des Lebens zu erreichen, in einer dem Augenblick abgewonnenen, offenbar sehr charakteristischen Haltung dargestellt hat, zur Steigerung des Ausdrucks in farbiger Terrakotta. Ihr folgen die Büsten von Döllinger, Siemens, Böcklin, Helmholtz, Bode, Pettenkofer und viele andere. In diesen Köpfen, alle voller Leben, waltet eine abgeklärte Ruhe. Das schönste Beispiel dieser Art bietet der kluge, gütige Kopf des Herzogs Karl Theodor von Bayern [S. 5]. Den zarten Reiz eines aufblühenden Mädchens dagegen zeigt die Büste der 15jährigen Chlotilde Brewster [S. 2], deren vom schönsten Haar eingerahmter Kopf, in eine Wand eingelassen, die Wohnung des Künstlers schmückt.

Durch seine Schöpfungen freier Plastik, die männliche Figur [S. 1], die seit 1887 in der Nationalgalerie in Berlin steht, den 1886 entstandenen Kugelspieler [S. 3], beide eine Frucht der stillen Florentiner Jahre, und durch seine Reliefs, von denen die Abbildung [S. 2] ein besonders gutes Stück zeigt, ist Hildebrand der Lehrer einer ganzen Bildhauergeneration geworden: Von dem Leben und der Schönheit unserer Zeit kaum ergriffen, hat er doch viele ruhige, schöne Dinge vor unser Auge gestellt und hat, geleitet von dem Gesetz, das sein tiefer Kunstverstand aus den Werken der Alten gewann, in der Verworrenheit unserer Kunstzustände eine Ordnung aufgerichtet und ein Beispiel ehrlichen Kunstschaffens gegeben, bei dem der Bildhauer nicht mehr erstrebt, als er mit eigenen Händen dem Steine zu entringen vermag.

Endlich sind aus Hildebrands Hand auch viele Medaillen und Plaketten hervorgegangen. Die S. 7 abgebildete Bismarckmedaille ist eine der ersten, in der die kräftige Art der deutschen Renaissancemeister wieder erneuert worden ist. Doch hat Hildebrand nicht das Verfahren der Alten angewandt, er hat vielmehr nach Art der Franzosen das Modell größer angelegt und mit der Maschine für die Prägung verkleinert. Trotzdem hat er alle Kleinlichkeit vermieden, zu der das große Modell fast stets verführt.

HOEFFLER, JOSEF, geb. am 18. März 1879 in Kaiserslautern, kam mit 13 Jahren zu einem Holzbildhauer in die Lehre. Dann bereiste er bis zu seinem 23. Jahre Deutschland und Österreich, überall als Holzschnitzer für Möbelfabriken tätig. In die Heimat zurückgekehrt, besuchte er ein Jahr lang die dortige Kreisbaugewerbeschule, dann zwei Semester die Akademie in München unter Rümann. Nach kurzem Aufenthalt in Kaiserslautern, wo er sich zum erstenmal in freier Plastik, und zwar in Gipsarbeiten, versuchte, wandte er sich nach Hamburg. Hier suchte er zunächst wieder sein Brot als Handwerker, arbeitete aber an den Feierabenden bis in die Nacht für seine Kunst.

1907 stellte Hoeffler zum erstenmal einige Arbeiten in der Münchener Sezession aus. W. von Seidlitz erwarb den S. 94 abgebildeten Kopf und schenkte ihn dem Albertinum in Dresden. Jetzt wurde man auch in Hamburg auf den Künstler aufmerksam, 1908 erhielt er vom Direktor der Kunsthalle den Auftrag zu einer Bildnisbüste des Afrikaforschers Grafen von Goetzen. Das S. 94 abgebildete Relief schmückt den Sockel, der diese Büste trägt. Im folgenden Jahre entstanden dann die beiden S. 92 abgebildeten Werkchen und in der Folge viele andere, Bildnisbüsten und -Plaketten, Tierdarstellungen und Statuetten. Hoeffler arbeitet seine Werke ohne Hilfsmodell gleich nach der Natur aus dem Holzblock heraus. Er ist einer von den seltenen Künstlern, die ohne jedes Vorbild aus früheren Kunstperioden nur die Natur als Lehrmeisterin kennen. Es gibt Arbeiten von ihm, so z. B. die etwa 40 cm hohe Statuette einer stehenden Frau mit plumpen Gliedmaßen und einem von der

Arbeit ausgemergelten Körper, die einen mageren nackten Knaben auf dem Arme trägt, bei denen der Künstler jede Häßlichkeit der Natur mit unerbittlicher Deutlichkeit dargestellt hat. Trotzdem wirken diese Arbeiten nicht abstoßend, da sie alle von dem tiefen Ernste zeugen, mit dem der Künstler die Dinge schaut. Einige Werke, insbesondere auch die abgebildeten, wirken infolge der schlichten, vereinfachenden Art ihrer Darstellung fast groß.

HÖRNLEIN, FRITZ, geb. am 16. August 1873 in Suhl, erlernte in vierjähriger Lehrzeit das Graveurhandwerk, das er dann als Gehilfe ausübte, in Wien und Dresden besuchte er daneben die Gewerbeschule, um das Modellieren zu lernen. Von 1897 an besuchte er mehrere Jahre lang die Dresdener Akademie und lernte bei Gotthard Kuehl malen. Unter dessen Einfluß modellierte er auch Medaillen nach Art der französischen, mit der Reduktionsmaschine verkleinerte Reliefs, die in Komposition und Modellierung hinter den eleganten Vorbildern kaum zurückstanden. Der Künstler fand aber, daß auf diese Weise nie eine bestimmte, scharfe Form erzielt werden könne, vielmehr nur weiche Buckeleien. Deshalb schneidet er seit 1905 die Stempel für seine Prägemedaillen fast ausnahmslos unmittelbar in den Stahlblock und die Modelle für die Gußmedaillen ebenso in originaler Größe in Solenhofer Stein oder in Holz. Welch starke Wirkung Hörnlein auf diese Weise erreicht, zeigen besonders schön die beiden S. 82 abgebildeten Prägemedaillen.

Seit 1911 ist Hörnlein Münzgraveur für das Königreich Sachsen.

HOETGER, BERNHARD, geb. am 4. Mai 1874 in Hörde i. W., zunächst Steinmetz, wurde mit 20 Jahren technischer Leiter einer Fabrik für Kirchenmöbel. Zwei Jahre später ging er an die Akademie in Düsseldorf, wo der Bildhauer Karl Jansen sein Lehrer wurde. Mit anderen Stipendiaten besuchte er die Pariser Weltausstellung des Jahres 1900. Mit einer Unterbrechung von zwei Jahren, die er in der Heimat in stillster Zurückgezogenheit verlebte, blieb er dann fast zehn Jahre lang in Paris. Während dieser Zeit suchte er sich ohne Lehrer mit der Natur auseinanderzusetzen, dabei empfing er die stärksten Anregungen von den Werken Rodins und Maillols. Als er endlich, fast aufgerieben vom Kampfe ums Dasein, nach Deutschland zurückkehrte, gab ihm der Auftrag des Barons von der Heydt zur Schaffung eines monumentalen Brunnens für Elberfeld die ersehnte Gelegenheit, die ganze Fülle seiner Kunst in einem bedeutenden Werke darzustellen. 1911 wurde er an die Darmstädter Künstlerkolonie berufen.

Von den abgebildeten Werken sind der Jüngling [S. 70] und die Brunnenfigur [S. 71] 1910, die beiden anderen Stücke [S. 72 und 73] 1911 entstanden. In dem schreitenden, die Augen gegen das Sonnenlicht beschattenden Jüngling hat Hoetger für die straffe, unwiderstehlich vordringende Kraft der Jugend die knappste, einfachste Form gefunden, die sich dem, der das Werk einmal gesehen hat, unvergeßlich einprägt. Das beste bisher sind aber doch wohl seine Darstellungen weiblicher Anmut und Schönheit, die ihren bedeutendsten Ausdruck in dem Elberfelder Gerechtigkeitsbrunnen gefunden haben. Dieser Brunnen baut sich ganz merkwürdig auf: drei liegende, romanisch stilisierte Löwen tragen auf ihren Rücken ein schweres rundes Becken, aus dessen Mitte sich die Figur erhebt, stehend auf dem Rücken eines ineinander geknäulten Schuppentieres. Man sieht den Einfluß Maillols, doch spricht aus der unendlich einfachen großen Gebärde und dem von innerer Seligkeit glänzenden Antlitz des Mädchens, das ganz Hingabe an das Göttliche, ganz Erwartung des himmlischen Segens ist, ein Geist, der dem Franzosen völlig fremd ist. In den beiden S. 72 und 73 abgebildeten Werken zeigt sich Hoetgers Kunst zur edelsten, vom feinsten Geiste belebten Schönheit vollendet, die in der modernen Kunst ihresgleichen nicht hat.

HUDLER, AUGUST, wurde am 12. Dezember 1868 in Odelzhausen bei Dachau geboren. Mit 15 Jahren kam er auf die Kunstgewerbeschule in München, wo er bei Heß modellieren lernte. Dann ging er zur Akademie über, hier wurde in den Jahren 1891—1893 Rümann sein Lehrer. Die ersten Arbeiten des 25jährigen waren Bildnisbüsten, die sprechend lebendig in getöntem Gips geformt waren. Nachdem der Künstler 1910 nach Dresden übergesiedelt war, folgten kleine Figuren, in denen Arbeiter und Frauen aus dem Volke ohne Sentimentalität so dargestellt waren, daß sie hinter dem Vorbilde, das Meunier gegeben hatte, nicht zurückstanden. Nach und nach klärte sich die Art des Künstlers zu einer Ruhe und Größe ab, die ihren schönsten Ausdruck in dem Ecce homo [S. 17] und in den beiden überlebensgroßen Apostelfiguren gefunden hat, die er 1904 und 1905 für die Christuskirche in Strehlen schuf. Nicht die körperliche Qual hat Hudler in seinem Ecce homo dargestellt wie Meunier in seinem gleichnamigen Werke, vielmehr das innere Leiden des von allen Menschen Verlassenen.

Von den zahlreichen Werken, die der Künstler in den wenigen Jahren der Kraft, die ihm beschieden waren, vollendet hat, sei nur noch das letzte und schönste erwähnt, der 1905 entstandene David [S. 16], ein Menschenbild, in dem die Freiheit und die stolze Zuversicht der Jugend einen strahlenden Ausdruck gefunden hat.

Am 22. November 1905 starb Hudler nach jahrelanger Krankheit.

KLINGER, MAX, geboren am 18. Februar 1857 in Leipzig, ging 1873 nach Karlsruhe, wo der Maler Gussow sein Lehrer wurde. Diesem folgte er 1875 an die Berliner Akademie, ging 1879 nach Brüssel, 1880 nach München, 1883 nach Paris, 1886 abermals für drei Jahre nach Berlin, überall bemüht, die einströmenden Eindrücke der eigenen Art anzupassen. Die schönste Frucht dieser Wanderjahre sind radierte zyklisch-geschlossene Werke, in denen die Schrecken der Großstadt, Lust und Qual der Liebe und des Todes bittre Not einmal in grausigen Bildern der Wirklichkeit und dann wieder in nie gesehenen phantastischen Bildungen mit dem feinsten Griffel geschildert sind. Aber auch die Welt des klassischen Altertums ist hier, mit frischen Augen geschaut, schön und groß, manchmal aber auch mit zierlicher Ironie dargestellt.

1889 zog Klinger nach Rom; hier bildete er sich gleich seinem Freunde Stauffer-Bern auf eigne Faust zum Bildhauer heran. Drei Jahre früher hatte er freilich schon das Modell zu seinem viel später erst ausgeführten Beethoven geformt, hatte auch schon, durch ein besonders schönes Stück Seravezza-Marmor begeistert, den Kopf seiner Kassan-

dra ohne Modell frei aus dem Block herausgehauen. Nachdem er 1893 dauernd in seine Vaterstadt Leipzig zurückgekehrt war, wurde hier als eines seiner ersten plastischen Werke die „Salome“ [S. 37] vollendet. In diesem für Klingers Art außerordentlich charakteristischem Werke hat er das Weib als Verderberin des Mannes dargestellt: Ein fast zierliches Dirnchen mit sinnlich geschwungenen Lippen und verschleierten Augen, die Arme mit den Raubtierpranken vor der Brust gekreuzt, triumphiert über ihre Opfer, deren Köpfe, die Augen im Tod gebrochen, rechts und links an ihren Hüften ruhen. Bei diesem Werke hat der Künstler zum erstenmal seiner Lust an köstlichem Gestein und an farbiger Behandlung der Plastik Genüge getan. Das Gewand der Salome ist aus hellgrauem, bläulich gestreiftem attischem Marmor gebildet. Der bärtige Kopf des Alten aus grau-rotem, gelbgeädertem Porta-Santa-Marmor. Kopf, Brststück und Hände der Salome aus lichtem pentilischem, der Jünglingskopf aus carrarischem Marmor. Das Antlitz des Jünglings ist weißbläulich mit Wasserfarben bemalt, das Haar der Salome und ihre Brauen kastanienbraun, ihre Lippen rötlich. Die Wirkung ist noch dadurch gesteigert, daß bei der Salome und dem Jüngling die Augäpfel aus Bernstein eingefügt sind.

1898 entstand die Kauernde [S. 38], ein im Bade kniendes Mädchen, vom Künstler aus einem antiken Marmorblock herausgearbeitet. Die eigentümliche Stellung des Mädchens, deren Arme so angeordnet sind, daß sie die anmutigen Linien des Körpers möglichst wenig überschneiden, läßt die Enge des Steins noch nachfühlen.

In der 1900 entstandenen Lisztbüste hat der Künstler die menschliche Form ins Erhabene gesteigert. Zu dieser Wirkung trägt die Art, wie sich der von dichter Haarfülle umrahmte Kopf über dem schmalen Bruststück emporreckt, nicht wenig bei.

Von den zahlreichen plastischen Werken Klingers, Bildnisbüsten, Einzelfiguren und Gruppen, sei hier nur noch sein „Beethoven“ erwähnt, bei dem der Künstler die kostbarsten Steine, den Goldglanz der Bronze und das weiche Schimmern des Elfenbeins aufgeboten hat, um eine reiche feierliche Wirkung zu erzeugen, die in der modernen Kunst einzig ist.

KOLBE, GEORG, geb. am 15. April 1877 in Waldheim i/S., war zunächst Graphiker und Maler, kam in Rom, von Tuaillon angeleitet, zur Bildhauerei, wurde dann in Paris von den Werken Rodins und Maillols mächtig angeregt. Lebhaft bewegte Figuren und Gruppen, hockende, kniende Mädchen, ringende Mädchen und Knaben waren die ersten Werke, in denen die besondere Art des Künstlers sich zeigte.

Die S. 84—87 abgebildeten Werke entstammen den letzten zwei Jahren. Ihr außerordentlicher Reiz liegt in ihrer Beseelung; bei ihnen allen hat der Künstler in der einfachsten, schlichtesten Form mit einem ganz geringen Maße äußerer Bewegung die Fülle des inneren Lebens dargestellt.

LANGER, RICHARD, geb. am 28. November 1879 in Nordhausen, erlernte das Maurerhandwerk, war dann nach dem Besuch einer Bauschule bei einem Architekten beschäftigt. 1900 bezog er die Berliner Akademie und machte in der Folge verschiedene Reisen nach Italien, auf denen er starke Eindrücke empfing.

Von den abgebildeten Werken ist das kauernde Mädchen [S. 93] zuerst entstanden. Der Künstler hat diese Figur mit unendlicher Mühe vollkommen eigenhändig aus dem körnigen, grauen Stein herausgearbeitet, dabei hat er die Steinmasse zwischen den einzelnen Gliedmaßen zum Teil noch stehen lassen: Man glaubt zu sehen, wie sich der Körper aus dem Chaos der Materie zur Klarheit der Form losringt.

Die S. 95 abgebildete Madonna entstand 1911. Der Künstler hatte das Holzschnitzen ohne Lehrmeister erlernt. Seinem ersten Versuch in dieser Technik der lebendigen Bildnisbüste eines jungen Mädchens folgte bald die Madonna, bei der Langer alle Linien zur Ruhe gedämpft, die Ohren unter dem herabfließenden Haar verborgen und die Augen geschlossen hat, so daß ein unendlich hoheitsvolles Bild demütiger Mutterschaft entstanden ist. Der Kopf wirkt trotz aller Einfachheit nicht leer, weil das Birnbaumholz einen rötlichbraunen, beim Gewande vom Künstler noch verstärkten Ton hat, weil ferner die ganze Oberfläche mit unendlich vielen Grübchen bedeckt ist, so daß man glaubt, den Kopf in einer Strahlenglorie zu sehen.

LEDERER, HUGO, geb. am 16. November 1871 im mährischen Städtchen Znaim, erhielt seine erste Ausbildung auf der keramischen Schule seiner Vaterstadt, war dann drei Jahre lang in einem kunstgewerblichen Atelier in Erfurt tätig, um mit 20 Jahren als Gehilfe in das Atelier Johannes Schillings in Dresden einzutreten.

Sein erstes Werk von eigner Art war die zu Anfang der neunziger Jahre entstandene Gruppe „Das Schicksal“: ein riesiges, steil aufgerichtetes Weib mit unbedecktem Oberkörper, anzusehen wie eine alte Germanin, schleppt rechts und links ein nacktes Mädchen und einen nackten Jüngling an den Haaren hinter sich her. Von diesem etwas gewaltsamen Anfange her hat sich Lederer zu einem Meister entwickelt, der wie kein anderer es versteht, aus gewaltigen Körpern Denkmäler von monumentaler Ruhe und Größe aufzubauen. Das beste Beispiel bietet das wie ein unerschütterlicher Turm aufragende Bismarck-Denkmal [S. 83], das trotz seiner gewaltigen Masse nicht plump, oder brutal, vielmehr still und groß wirkt.

Auf eine besondere Weise hat Lederer durch den lang herabhängenden Mantel, durch die Art, in der er die Adler stilisiert hat, den Eindruck einer geschlossenen, ruhigen Masse erzielt und hat dann dadurch, daß er das Schwert zwischen den Säulen der Beine steil aufrecht stehend zeigt, daß er die Unterarme die Brust des Helden überqueren läßt, die Masse so klar und einfach geteilt, daß der fernste Beschauer das Gefüge der Gestalt deutlich erkennen kann.

Daß auch die Darstellung des einfach Natürlichen dem Künstler nicht versagt ist, zeigt das drollige Bübchen vom Aachener Brunnen [S. 82], bei dem indessen die Art, wie die beiden Fische symmetrisch den Leib des Knaben einrahmen, die ordnende Hand des Künstlers zeigt, der das unruhige Bild, das die Natur ihm geboten haben mag, zu einer ruhigen, klaren Form gestaltet hat.

LEHMBRUCK, WILHELM, geb. am 4. Januar 1881 in Duisburg, studierte an der Akademie in Düsseldorf, machte dann längere Reisen durch

Italien, Holland und England. Er lebt seit 1910 in Paris, wo ihm die Werke Maillols den Mut gaben, seine bisherige akademische Art aufzugeben und stille, einfache Werke zu gestalten. Zuerst entstand das junge Weib [S. 75], bei dem der schlanke Schaft der Beine auf beglückende Weise die köstliche Fülle des Leibes trägt. Etwas später der Torso [S. 74], dessen schmaler nordischer Kopf. mit hoher Stirn und geschlossenen Augenlidern von einer zarteren, geistigeren Haltung ist als die Figuren Maillols in ihrer animalischen Gesundheit und Fülle. Die gotischer Innigkeit zuneigende Art des Künstlers hat ihren stärksten Ausdruck in seinem letzten Werke, einer überschlanken, knienden Frauenfigur, gefunden, die 1912 in Berlin und Köln gezeigt wurde.

Die Figuren Lehmbrucks glühen wie von einem verborgenen Leben, weil die natürliche Erscheinung erst auf das Genaueste studiert, dann erst von ihrer Vielgestaltigkeit zu einer sanften Schönheit vereinfacht ist.

LUETKENS, HANS, geb. am 27. August 1869, stammt aus Livland, von einem deutschen Vater und einer russischen Mutter. Er war nach mancherlei Studien zuerst Steuerbeamter in Riga, entdeckte seine Begabung zum Bildhauer und ging an die Akademie in München, um bei Rümann zu studieren. Bald mußte er München wieder verlassen und bildete sich in Kassel, Paris und Berlin auf eigne Hand weiter, in stetem Kampfe mit widrigem Geschick. Schließlich half ihm ein Arbeitsstipendium aus schlimmster Not. Doch hat Luetkens bisher fast nur Bildnisbüsten und Werke der Kleinplastik schaffen können, da ihm die Mittel zur Vorbereitung großer Werke fehlten.

Der S. 88 abgebildete Knabe entstammt dem Jahre 1908: Ein mit großer Treue nachgebildetes Stück Natur ist hier zu einer einfachen, klaren Form gestaltet.

MAILLOL, ARISTIDE, 1861 in Banyuls-sur-Mer, im äußersten Süden Frankreichs, geboren. Vom 21. Jahre an arbeitete er fünf Jahre lang bei dem Modemaler Cabanel. Einige Bilder Gauguins. zeigten ihm, welche Wirkung mit einfachsten Formen in breiten Farbflächen gewonnen werden können. Er begann Teppiche in ähnlicher Weise zu arbeiten, ausschließlich mit unverfälschten Stoffen und Farben, wie die Natur sie gab.

Endlich begann er in Holz zu schnitzen und in Ton zu bilden. Die Primitivität Gauguinscher Bilder übertrug er nun auch in die Plastik. Es entstanden Werke von solcher Geschlossenheit und Fülle, wie die S. 58 und 59 abgebildeten.

Daß Maillol nicht aus Unkenntnis der Natur einfach bildet, zeigt die S. 57 abgebildete Figur eines Knaben, die nur dem möglich war, der den Bau des Knochengerüstes und die Lagerung aller Muskeln durchaus kennt.

Der Anblick der Werke Maillols wirkt beglückend, weil seine Menschen vom geistigen Leben und Kämpfen noch nicht ergriffen, und weil sie alle so einfach und klar gestaltet sind, daß das Auge ihre reiche Fülle ohne allen Widerstand in sich aufnimmt.

METZNER, FRANZ, geb. am 18. November 1870 in Wscherau in Deutschböhmen, verdiente zuerst als Steinmetz, dann als Zeichner sein Brot, kam dann an die K. Porzellan-Manufaktur in Berlin, wo er jahrelang Modelle formte. Bei den Konkurrenzen um das Richard-Wagner-Denkmal in Berlin, das Denkmal für die Kaiserin Elisabeth in Wien, das Weltpostdenkmal in Bern und das Krematorium in Bremen, wurden seine kühnen Entwürfe mit Preisen ausgezeichnet, die Ausführung aber mittelmäßigen Künstlern übertragen. 1903 wurde Metzner als Professor an die Kunstgewerbeschule in Wien berufen. Es entstand die S. 65 abgebildete Figur; in der die gefesselte Kraft der Erde durch einen riesenstarken Mann dargestellt ist, dessen Glieder aufs engste zusammengepreßt sind. 1906 folgte der Brunnen für Reichenberg, bei dem auf zehn Riesen, alle der „Erde" ähnlich, mit zusammengeballten Gliedern die gewaltige Last der Brunnenschale ruht, aus deren Mitte sich ein kräftiger Säulenschaft erhebt, einen nackten, steil aufragenden Mann wie ein Symbol befreiter Kraft zu tragen.

Von der Fassade des Weinhauses „Rheingold" in Berlin, dessen gesamten plastischen Schmuck Metzner 1907 arbeitete, sind die beiden S. 64 und 65 abgebildeten Reliefs, in denen die aufstrebende Kraft des Bauwerkes und ihre Bändigung durch die architektonische Ordnung auf eine ganz ungewöhnliche Weise dargestellt ist. Dabei wollen diese Werke über ihren architektonischen Zweck hinaus auch als Symbole angeschaut sein: die Auflehnung gegen das Schicksal und der Augenblick, in dem der Mensch ihm zu erliegen droht, sind kaum jemals so eindrucksvoll dargestellt worden. Es ist nicht Metzners Art, das Leben in schön geformten Körpern nachzubilden, er sieht nicht die Harmonie, vielmehr nur den Kampf des Menschen gegen die Gewalt des Schicksals. Diesen Kampf und die seltenen Siege, die der Mensch dabei erringt, in gewaltigen Werken darzustellen, treibt es ihn; dabei bewahrt ihn sein architektonischer Sinn vor allem Maß- und Formlosen.

Metzner ist als raumgestaltender Architekt fast ebenso groß wie als Plastiker; das beweisen zahlreiche architektonische Entwürfe. Sein bestes Werk aber sind die weit über alles menschliche Maß hinausgehenden Figuren und Gruppen für das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, das nach seiner Vollendung zeigen wird, einer wie hohen monumentalen Gestaltung Metzner fähig ist.

MEUNIER, CONSTANTIN, geb. am 12. April 1831 bei Brüssel, kam mit 16 Jahren zu dem Bildhauer Fraikin, dessen süßliche Art ihm nicht gefallen konnte. Nach einigen Jahren kehrte er der Bildhauerei den Rücken, um sich der Malerei zuzuwenden, weil er hoffte, so das Leben der eignen Zeit auf eindringlichere Weise zu schildern.

Um 1880 ging Meunier in dem Kohlengruben- und Hüttenbezirk des Borinage eine neue Welt auf: In der verfinsterten Landschaft sah er ein ernstes Geschlecht, das Geschick einer aufs äußerte anspannenden Arbeit wie Helden tragend. Zuerst suchte er Land und Bewohner in Gemälden und Zeichnungen darzustellen. Dann wandte er sich wieder der Plastik zu.

In rascher Folge entstand nun ein ganzes Heer von Arbeitern. Sie zeigen den harten Druck ihres Lebens, die Male der Arbeit. Doch erscheinen fast alle, wie solche, die Zuversicht und Stolz des Sieges auf ihren Stirnen tragen.

Das schönste Werk dieser Art ist wohl der Lastträger [S. 49], eine der wenigen lebensgroßen Figuren; die meisten gehen nicht über 50—60 cm

hinaus, trotzdem sind alle von wahrhaft monumentaler Art.

Daß der Künstler anerkannte Kunstregeln ungescheut verletzte, zeigt das Relief Seite 46, bei dem dadurch, daß Kopf und Arm des ersten Bergmannes über den Rand hinausragen, der Drang aus der Enge in die Freiheit grade erst seinen stärksten Ausdruck gefunden hat.

In dem „alten Grubenpferd" hat Meunier das Elend der Kreatur auf eine erschütternde Weise dargestellt.

Auch einige Werke religiösen Inhaltes hat Meunier geschaffen, darunter die Gruppe vom verlornen Sohn [S. 47], bei der die Klarheit zu bewundern ist, mit der die Körper ineinander gefügt sind.

Gleichsam die Erfüllung der Lebensarbeit Meuniers ist das „Denkmal der Arbeit", jetzt im modernen Museum in Brüssel: Vier mächtige steinerne Relieftafeln: Industrie, Bergbau, Handel und Ackerbau. Dazwischen Bronzefiguren, die Arbeit in verschiedenen Gestalten verkörpernd, in der Mitte die überlebensgroße, nackte Gestalt des Säemanns.

Meunier hat mit geringen Ausnahmen in seiner Vaterstadt gelebt. Er starb am 3. April 1905.

MINNE, GEORGE, geb. im Jahre 1866 in Gent, besuchte zunächst die Akademie seiner Vaterstadt, ging dann für ein Jahr nach Brüssel, wo der Bildhauer van der Stappen sein Lehrer war, um in der Folge in Paris auf eigne Hand zu arbeiten. In die Heimat zurückgekehrt, wohnte er lange Zeit in dörflicher Einsamkeit, unbekümmert um den Streit des Tages, nur darauf bedacht, seine reine Kunst in unbefleckten Werken darzustellen. 1898 entstand der Entwurf zu dem Brunnen, der 1906 für das Folkwang-Museum in Hagen in weißem Marmor ausgeführt wurde: fünfmal kniet der gleiche überschlanke Knabe auf dem Rande eines runden, engen Brunnenbeckens; er ist nackt, die Arme mit den spitzigen Ellenbogen auf eine wundersame Weise vor der Brust verschlungen und neigt den Kopf ein wenig zur Seite mit einem Ausdruck stiller, leidvoller Ergebenheit, als ob er vor Gott kniete. Dieses Werk war, wie fast alle späteren, das Ergebnis langen Sinnens und unendlich mühsamen Studiums nach der Natur. Es bedeutet auch nicht wenig, eine Figur zu formen, die, von fünf verschiedenen Seiten gesehen, immer zum gleichen feierlichen Akkorde stimmt. Dasselbe Modell (ein junger Hausgenosse von unbegreiflicher Schlankheit) wird dem Künstler für den S. 60 abgebildeten Entwurf zum Volders-Denkmal gedient haben. Die beiden Männer, die auf schwankem Schiffe einander unterstützen, sind ein einfaches, wirkungsvolles Symbol für die hilfsbereite Brüderlichkeit, die Volders predigte. Minne ist ein später Nachfahre der gotischen Künstler. Wie diese stellt er immer wieder den Schmerz dar. Nicht als das kleine Schicksal eines einzelnen, vielmehr als das allgemeine menschliche Los. Wie den Gotikern bedeutet ihm die gewöhnliche Schönheit der Leiber nichts, doch lebt in seinen hagern Körpern mit den eckigen, gebrechlichen Gliedern ein Geist von mystischer Größe.

Vielleicht ist der verzweifelte Schmerz einer Mutter um den Tod des Kindes nie erhabener dargestellt worden als in der S. 63 abgebildeten kleinen Gruppe; und hat die Versunkenheit im Gebet je innigeren Ausdruck gefunden als in dem Kopf der Nonne [S. 62]? Dessen feierliche Größe rührt nicht zum wenigsten daher, daß der Künstler das Werk gewissermaßen aus lauter dreieckig begrenzten Massen aufgebaut hat.

Auch der lotende Maurer [S. 61] ist nicht ein gewöhnlicher Handwerker trotz seiner Alltagskleidung, es ist gewissermaßen der Geist der Mauer selbst, deren klares, festes Gefüge sich in seinen ganz in einer Fläche ausgebreiteten Gliedern deutlich ausspricht.

Die meisten von Minnes Figuren sind nicht größer als die abgebildeten. Es gilt ihm gleich, ob er sie mit dem Meißel aus dem Marmor herausarbeitet, oder mit dem Schnitzmesser dem Eichenblock abgewinnt.

Das letzte Werk des Künstlers ist die lebensgroße nackte Halbfigur eines bartlosen alten Mannes, der die Hände in die Seite gestemmt hat. Die Figur ist mit so unendlicher Sorgfalt, auf eine so ausdrucksvolle Weise modelliert, daß der Körper nicht weniger als das furchendurchzogene Gesicht von einem harten, mit männlichem Mute ertragenen Leben Zeugnis gibt.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß Minne als Zeichner kaum weniger groß ist denn als Bildhauer. Auch seine Zeichnungen atmen den Geist der asketischen Zeit, in der die Körper nichts zu sein schienen, als die gebrechlichen Gefäße der Seelen.

PETER, VICTOR, geb. zu Paris am 20. Dezember 1840, ausgezeichnet durch die lebendige Darstellung von Tieren.

PETERICH, PAUL, geb. am 1. Februar 1864 in Schwartau bei Lübeck, ist vom Holzschnitzerhandwerk ausgegangen. Jung kam er auf die Hamburger, dann auf die Berliner Kunstgewerbeschule und besuchte darauf ein Jahr lang die Berliner Akademie. Dann ging er zu längerem Aufenthalt nach Italien, wo sich ihm die strenge Gesetzmäßigkeit griechischer und ägyptischer Kunst offenbarte. Fortan schuf er in ähnlicher Weise wie die Alten, nicht nach dem Modell, vielmehr aus einer beherrschenden, künstlerischen Vorstellung heraus, unterstützt durch ein ausgezeichnetes Formgedächtnis, und mit der Fähigkeit begabt, die geschaute Form durchaus mit eigner Hand dem Block abzugewinnen. So hat der Künstler, zumeist in Italien, Werke geschaffen, die sich durch Wohllaut und klare rhythmische Schönheit auszeichnen. Das Mädchen, das sein Haar salbt [S. 33], und der ruhende Knabe [S. 34], in dem auf zarte Weise das unbestimmte Sehnen der Jugend Ausdruck gefunden hat, sind die letzten ausgeführten Arbeiten des Künstlers. Daß Peterich auch der straffen, knappen Art der spiegelnden Bronze besondere Reize abgewinnt, zeigt der Knabe [S. 32], der mit den zierlichen Dingen, die er auf dem Kopf und in den Händen trägt, von köstlicher Wirkung ist.

Einige Male hat sich der Künstler auch in farbiger Plastik versucht. Das beste Werk dieser Art ist die liebliche Gruppe von Mutter und Kind [S. 35]. Das Gewand der Mutter ist zart graugrün, die Verzierungen des Gewandes sind hellbraun, die Haare dunkel, die Fleischteile ein wenig getönt.

Endlich hat Peterich auch Bildnisbüsten geschaffen, bei denen er durch streng symmetrische Gestaltung eine bedeutende Wirkung erreicht.

PONSCARME, HUBERT, geb. 1827 zu Belmont-les-Monthureux in den Vogesen, ein Schüler Oudinés, schuf in der Medaille auf Naudet 1867 die erste moderne Medaille. Seine große einfache Art zeigen die Abbildungen S. 56 und 60. Er starb 1903.

RIEDISSER, WILHELM, geb. am 21. September 1870 in Kisslegg am Bodensee, studierte zunächst ein paar Semester an der Akademie in München, ging dann 1886 nach Rom, um dort seine eigne künstlerische Sprache zu suchen. Er hatte das Glück, Marées kennen zu lernen, dessen künstlerische Anschauungen ihm bleibenden Eindruck machten. Seit 1900 lebt Riedisser dauernd in Italien, fast als Einsiedler, Werk auf Werk vollendend.

Ein schönes Beispiel für seine einfache, wohlgeordnete, klare Bilder schaffende Art bietet das S. 20 abgebildete Bronzerelief, das als Türfüllung dient. Der Künstler hat hier den Gegensatz zwischen dem starken Bau des Mannes und dem leichten Wuchs des Weibes auf die einfachste Weise dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er den Mann ganz von vorne zeigt, so daß seine Gestalt sich breit in der Fläche ausdehnt, während das Weib in der Seitenansicht dargestellt ist, mit hocherhobenen Händen, so daß die Figur überall runde Formen zeigt und doch ganz schlank erscheint.

RODIN, AUGUSTE, wurde am 4. November 1840 in Paris geboren. Mit 14 Jahren lernte er zeichnen, zuerst nach Gipsmodellen und Statuen, später nach der Natur. Siebzehnjährig zeichnete er einen Sommer hindurch bei dem Tierbildhauer Barye. Die Verhältnisse zwangen ihn dann, seinen Lebensunterhalt bei einem Dekorateur zu verdienen. Nach der Arbeit des Tages vertiefte er sich abends in die Schriften der Griechen und in die Göttliche Komödie Dantes. In seinem 24. Jahre entstand die Bronzemaske des „Mannes mit der zerbrochenen Nase", dessen von tiefen Falten zerklüftetes Gesicht mit den weit aufgerissenen Augen schon ganz das Leben zeigt, von dem die späteren Bildnisbüsten des Künstlers erfüllt sind. Die Jury des „Salons" wies diese Arbeit zurück. Rodin trat deshalb, um die volle Herrschaft über seine Kunst zu erlangen, für sechs Jahre in das Atelier des Bildhauers Carrier-Belleuse ein. 1871—1877 beteiligte er sich als Gehilfe des belgischen Bildhauers van Rasbourg an der Ausschmückung der Börse und des Akademiegebäudes in Brüssel. Dabei blieb er in den Mußestunden stets auf die Vervollkommnung der eignen Kunst bedacht. 1875 führte ihn eine Reise nach Italien, wo die Werke Michelangelos den stärksten Eindruck auf ihn machten.

1887 trat Rodin mit dem Gipsmodell des „Menschen der ersten Zeiten" [S. 52], das er im Pariser Salon ausstellte, zum erstenmal wieder an die Öffentlichkeit. Es erscheint uns heute unglaublich, daß man dieser Figur vorwerfen konnte, sie sei ein bloßer Naturabguß. Freilich war es damals noch unerhört, diese unendliche Zahl gegeneinander geneigter von Luft und Licht umflossener Flächen plastisch zu bilden, die den menschlichen Körper einschließen. Man hatte noch nicht die Augen, eine solche Fülle von Einzelheiten zu sehen, noch weniger die Hand, sie wiederzugeben. Der Mensch ist dargestellt, wie er aus dem schwerlastenden, dumpfen Schlaf des Unbewußten zum hellen Licht des Bewußtseins erwacht. Rodin hat hier das Sichlosringen zum bewußten Leben kaum weniger groß dargestellt als Michelangelo in der Erschaffung des Adam an der Decke der Sixtinischen Kapelle.

Die Kraft des Künstlers, der so spät begann, entlud sich nun wie die Fluten eines zurückgestauten Stromes in einer unendlichen Fülle von Werken. Zu welcher Gewalt des Ausdruckes sein Stil sich im Laufe der Jahrzehnte gesteigert hat, zeigt der Adam [S. 53], dessen riesiger Körper unter der Wucht der Verzweiflung über den Verlust des Paradieses zusammenzubrechen droht. Wie ausdrucksvoll ist hier die lastende Schwere der herabhängenden Arme und die im Zickzack gebrochene Linie der Gestalt vom Kopf zum rechten Fuß. Die Buckel und Höhlen der Oberfläche sind so stark betont, um die Kraft des Mannes, der seinem Schicksal zu erliegen droht, ins Übermenschliche zu steigern und dadurch die Tragik seines Geschickes zu erhöhen.

Immer wieder hat es Rodin gereizt, die Verschlingungen von Menschenleibern in der Umarmung darzustellen. Alle Zartheit der Liebe und die wildeste Raserei der entfesselten Sinne hat er auf diese Weise verkörpert. Mit welchem süßen Reiz er den Bau eines jungen Mädchenkörpers zu umkleiden weiß, zeigt die S. 56 abgebildete Gruppe.

Zum Besten, was Rodin geschaffen hat, werden stets seine Bildnisbüsten gerechnet werden. Die innerste Seele der dargestellten Menschen, gleichsam die Summe ihres Seins, ist mit unheimlicher Lebendigkeit in diese Köpfe gebannt. Wie groß wirkt die Büste des Historienmalers Jean Paul Laurens [S. 54] mit den müden, erschlafften Zügen, dessen fast erloschene Augen unter den hochgezogenen Brauen von den inneren Gesichten erzählen, die hinter dieser Stirn leben. Der verwetterte Kopf des Journalisten Rochefort [S. 55] wirkt durch seine Haltung wie ein eiserner Sturmbock und charakterisiert den stets zum Streit gerüsteten Geist des alten Revolutionärs unübertrefflich.

Erwähnt seien noch Rodins Denkmäler: „Die Bürger von Calais", der „Balzac" und der „Victor Hugo", die durch den erbitterten Widerstand, auf den sie bei der Menge der Zeitgenossen stießen, den Namen ihres Schöpfers in aller Mund gebracht haben.

Man darf wohl sagen, daß kein Künstler den Schatz unserer Vorstellungen von der Bewegung und dem Ausdruck menschlicher Körper so bereichert hat wie Rodin. In seinem Atelier sind stets einige nackte männliche und weibliche Modelle in freier Bewegung, vom Künstler unaufhörlich beobachtet, der jede ihm zusagende Stellung in einer in wenigen Minuten gefertigten Tonskizze oder in einer seiner kostbaren Zeichnungen festzuhalten bereit ist, die den Umriß ganz vereinfacht, nur in den wesentlichen Punkten betont, oft in einer einzigen Linie geben.

ROEMER, GEORG, geb. am 19. Januar 1868 in Bremen, studierte in Dresden, Berlin und Paris, lebte dann längere Zeit in Rom und Florenz und seit 1904 in München.

Die alten Griechen, die Italiener der Frührenaissance und nicht zum wenigsten das Vorbild Adolf Hildebrands lehrten ihn die einfache Klarheit der Gestaltung, die alle seine Werke aus-

zeichnet, sie lehrten ihn auch, dem Material, in dem er seine Arbeiten ausführt, niemals Gewalt anzutun, und nur solche Formen von ihm zu fordern, die es ohne Zwang hergeben kann.

Besonders schön sind die Bronzefiguren Roemers; er hat der knappen bestimmten Art dieses Materials Reize abgewonnen, für die die anderen, die unbekümmert eine flüchtige Tonskizze in Bronze verewigen, keine Augen mehr haben.

Unübertrefflich ist die 1910 entstandene Atalante [S. 31], deren schlanke Gestalt mit den frischen, knospenden Formen durch das kunstvoll gestrählte Haar und das feine Gefält des Gewandes aufs zierlichste belebt ist.

Roemers höchster Ruhm ist es, daß er der Erneuerer unserer Münzschneidekunst geworden ist. Sein erstes Werk dieser Art war ein Fünfmarkstück mit dem Bildnisse des Herzogs von Sachsen-Meiningen, das er direkt ins Negativ des Stahlstempels schnitt. Das Stück ist nicht in den Verkehr gekommen, weil es, vom Gewohnten abweichend, die Billigung des Reichsmünzamtes nicht fand. 1902 entstand auf gleiche Weise die S. 32 abgebildete Medaille, bei der die Kraft des Symbols, das der Künstler für die Erntezeit gefunden hat, nicht weniger bewundernswert ist, als die scharfe Form, die nur durch werkgerechte Arbeit gewonnen werden konnte.

Das Modell zu der 1906 entstandenen, in Silber gegossenen Schütte-Medaille [S. 30] hat Roemer in natürlicher Größe in Gips geschnitten. Er hat auf diese Weise ein Bildnis von großer Treue erzielt, das durch die Einfachheit seiner Formen und durch die Art, wie die Schrift den Kopf umgibt, über den Alltag hinaus zu einem bedeutenden Ausdruck gesteigert ist. Die Rückseite der Medaille erscheint trotz der Fülle, die über sie ausgebreitet ist, nicht überladen, vielmehr nur wie ein reizend belebtes Schmuckstück.

ROTY, LOUIS OSCAR, geb. in Paris am 12. Juni 1846, dort gestorben am 23. März 1911. Ein Schüler Ponscarmes, angeregt von Chapu und Chaplain, schuf er zahlreiche Medaillen und Plaketten, die feinsten und anmutigsten der modernen französischen Kunst.

SCHWEGERLE, HANS, geb. am 2. Mai 1882 in Lübeck, ging 1900 an die Akademie in München, wo Rümann, Kurz und Hildebrand seine Lehrer wurden. Seit 1910 lehrt er selbst die Bildhauerei als Leiter einer Privatschule in München.

Er hat außer zahlreichen Bildnisbüsten und einigen Grabmälern vor allen Dingen eine überlebensgroße Christusfigur für die Außenseite der Lorenzkirche in Lübeck geschaffen (1908). Aus einem hierbei abfallenden Stück Kalkstein hat er ohne Hilfsmodell das S. 26 abgebildete Relief gemeißelt, in dem sich die klargeformte Gestalt des Mädchens sehr anmutig aus der Fessel des Steines löst.

Die schönsten Werke Schwegerles sind seine Gußmedaillen. Nach dem Vorbilde der Meister der italienischen Renaissance hat er eine Reihe glänzender Bildnismedaillen geschaffen, darunter so vortreffliche Stücke wie die auf S. 26 und 84 abgebildeten. Die Modelle sind in originaler Größe vertieft in Gips geschnitten. Es ist erstaunlich wie lebendig er in der Heintz-Medaille das wirre Haar, die matten Augen hinter den Brillengläsern und den eingesunkenen Mund gebildet hat, ohne ins Kleinliche zu verfallen. Bei der Hochzeitsmedaille ist der vom Glanz der Jugend strahlende Kopf der Vorderseite und der schön gezeichnete Hymenäus der Rückseite so in das Rund gefügt, daß sie den Raum ohne Enge auf wohltuende Weise erfüllen. Die Schrift dient dem Künstler zur Steigerung der Wirkung, den Mädchenkopf umgibt sie wie ein zarter Blütenkranz, dem Genius bietet sie den erwünschten Sockel, auf dem seine Glieder sich mit doppelter Leichtigkeit regen können.

STUCK, FRANZ, geb. am 23. Februar 1863 in Tettenweis in Niederbayern, besuchte die Kunstgewerbeschule und 1882—1884 die Akademie in München.

Er trat zunächst als Zeichner für die „Fliegenden Blätter" hervor, schuf dann Bilder, die mit Böcklinschen Fabelwesen bevölkert, durch die sinnliche Glut ihrer Farben ihr Vorbild noch übertrafen. Der Drang zu körperhaft greifbarer Gestaltung entlud sich später in plastischen Werken, die sich, wie die beiden auf S. 6 und 7 abgebildeten Stücke zeigen, durch außerordentliche Klarheit der Gestaltung und lebensprühende Frische auszeichnen. Die klare Gestalt gewinnen die Figuren nicht zum wenigsten dadurch, daß sie dem Auge einige durchgehende, die Hauptrichtungen betonende, gerade Linien bieten, um die sich die Kurven wie um ein festes Gerüst schlingen. Bei der Amazone ist die Wagerechte durch die Lanze, den linken Arm und den Kopf des Pferdes, die Senkrechte durch die Linie von der linken Hand zum rechten Vorderhuf gebildet; bei der Tänzerin die Wagerechte durch die beiden Unterarme, die Senkrechte durch die Linie von der linken Schulter zur linken Ferse. Der Künstler hat nach Art antiker Bildner Haar und Gewand der Figuren zierlich durchziseliert und ihnen dadurch besonderen Reiz verliehen. Nicht ohne Grund hat er die Amazone auf den hohen, schlichten Sockel gesetzt: das Regen aller Glieder der Reiterin und des Pferdes wirkt über der Ruhe des Sockels doppelt lebendig.

Stuck hat mit diesen köstlichen Schmuckstücken für die Kleinplastik ebenso vorbildlich gewirkt wie Hildebrand mit seinem Werk für die große Plastik.

TASCHNER, IGNATIUS, geb. am 9. April 1871 in Kissingen. Vom Kunsthandwerk ausgehend, dessen verschiedene Techniken er beherrscht, besuchte er 1889—1895 die Akademie in München, wo er vor allen Dingen das Bildhauern lernte. Nach einer Betätigung in allerlei kunstgewerblichen Arbeiten wandte er sich der architektonischen Plastik zu. Er arbeitete für Messels Wertheimbau und für zahlreiche Bauten des Berliner Stadtbaumeisters Hoffmann eine reiche Fülle dekorativer Schmuckstücke und Figuren, die sich auf unübertreffliche Weise dem Bauganzen einfügen und ohne aufdringlich zu wirken, die Flächen und Bauteile reizend beleben. Daneben hat er zahlreiche Brunnen und Denkmäler entworfen und einige auch ausgeführt. Auch streng stilisierte Plaketten und Medaillen hat er gemacht. Von den zahlreichen, teilweise in Holz geschnitzten, kleinen plastischen Werken, die Taschner zu allem andern geschaffen hat, ist das S. 24 abgebildete wohl das schönste. Mit einem köstlichen Humor ist hier der Gegensatz zwischen dem hochgemuten Knaben und dem alten, müden Klepper dargestellt, dabei wirkt die Gruppe keineswegs nur komisch, sie ist vielmehr durch ihre straffe, klare Gestaltung zu der Größe eines wirk-

lichen Kunstwerkes gesteigert worden. Die S. 25 abgebildete Büste zeigt, mit wie einfachen Mitteln der Künstler den drolligen Ernst eines Kindes darzustellen vermag.

TUAILLON, LOUIS, geb. am 7. September 1862 in Berlin, studierte 1879—1882 an der dortigen Akademie unter Begas, ging 1885 nach Rom, um erst 1902 nach Berlin zurückzukehren. Unter dem Einfluß Marées in Rom erschloß sich ihm die Schönheit reiner, groß geschauter Form. Die Amazone [S. 21] ist das erste große Werk, mit dem er an die Öffentlichkeit trat, ein Werk von lebendigster Frische, gebannt in die klarste, edelste Form. Roß und Reiterin sind im Zustande der Ruhe dargestellt, doch so, daß sie beide die Bereitschaft zur schnellsten Tat zeigen. Wunderbar ist es, wie der Künstler das rassige Tier mit einer den Pferdekenner entzückenden Treue gebildet hat, ohne daß doch der Bau der Gruppe durch allzuviel Einzelzüge gestört wäre. Die Augen des Pferdes und der Reiterin sind zur Erhöhung der Wirkung aus Bernstein eingefügt.

Unter den zahlreichen Werken monumentaler Art, die Tuaillon in der Folge geschaffen hat, ist das Denkmal des Kaisers Friedrich in Bremen [S. 23] wohl das bedeutendste. Der Kaiser ist in der idealen Rüstung eines römischen Imperators dargestellt, die es erlaubte, den gewaltigen Bau des Körpers fast nackt zu zeigen. Das mächtige Schlachtroß und sein Reiter zeigen alle Merkmale ungeheurer Gewalt, doch sind die Massen so wohlgeordnet, die Haltung des Kaisers ist so ruhig, seine Geste so majestätisch, daß das Ganze nichts übertriebenes hat, vielmehr nur das ruhige Bild einer in Ewigkeit fortwirkenden Kraft ist.

VOLKMANN, ARTUR, geb. am 28. August 1851 in Leipzig, studierte 1870—1873 auf der Dresdener Akademie bei Hähnel und arbeitete 1874 bis 1876 in Berlin bei Albert Wolff, einem Schüler Rauchs. Mit den Mitteln eines Stipendiums reiste Volkmann im Herbst des Jahres 1876 nach Rom, um hier den Künstler kennen zu lernen, der seinem ganzen Kunstschaffen die entscheidende Richtung geben sollte: Hans von Marées. Nach dessen Tode blieb Volkmann in Rom und siedelte erst 1910 nach Frankfurt a. M. über. In der ersten Hälfte der neunziger Jahre begann er, angeregt durch Marées Schüler Karl von Pidoll in Tempera zu malen. Diese Bilder, die nichts von raffinierter Mache haben, stellen in starken, einfachen Farben naturnahe Menschen, nackte Krieger, Jäger und Hirten mit allerlei Tieren dar, die, ähnlich wie die Figuren seiner Reliefs den Grund, die Landschaft auf wohltuende Weise erfüllen. Noch im alten Jahrhundert entstand das S. 8 abgebildete, in edlem Material noch nicht ausgeführte Hochrelief. Ein Bild gewaltiger Kraft im Zustande gelassener Ruhe. Bei der Figur des Jünglings ist die Wendung des Körpers nach vorn, die sich bei der Profilstellung des Kopfes und der Füße nicht ohne weiteres ergab, durch die Keule motiviert: Da der Jüngling die Keule auf seiner linken Schulter trägt, ist er gezwungen, den linken Arm ganz nach vorn zu strecken, um das Gleichgewicht zu halten, infolgedessen schiebt sich die linke Schulter nach vorn, während die rechte zurücktritt, so daß sich alle wesentlichen Formen des Körpers mit voller Deutlichkeit zeigen. Diese mit so einfachen Mitteln erzielte Klarheit der Gestaltung bildet den Hauptreiz des Werkes.

1905 wurde der „Sitzende Mann" [S. 9] vollendet, ein Werk, dem man die 20jährige Arbeit nicht ansieht, so ganz selbstverständlich scheint es. Aber es ist unendlich schwer, für eine Sitzfigur die Form zu finden, in der, wie hier, der Körper und alle Gliedmaßen sich wohlgeordnet in voller Klarheit darstellen. Die Figur ist, wie die meisten Marmorwerke Volkmanns, leicht getönt.

WRBA, GEORG, geb. am 3. Januar 1872 in München, besuchte zuerst die Werkstatt eines Holzbildhauers, dann die Akademie seiner Vaterstadt.

Wrba hat eine Reihe der schönsten Brunnen geschaffen, so für Nördlingen, Kempten, Aschersleben, Arnstadt und Leipzig. Sie zeichnen sich alle durch große Klarheit aus, die nicht leer wirkt, weil das architektonische Gerüst mit einer Fülle zierlichster Einzelbildungen umkleidet ist. Der Künstler hat ferner viele Bauwerke mit dekorativer Steinplastik geschmückt, insbesondere das neue Leipziger Rathaus.

Durch Stucks Beispiel angeregt hat Wrba sich auch in der Kleinplastik versucht. Das schönste Werk dieser Art zeigt die Abbildung S. 28. Die vereinfachten Körper sind bei dieser Gruppe nicht so fein durchgebildet wie bei der Stuckschen Amazone, dafür hat Wrba aber eine sehr klare, reizvolle Silhouette gewonnen, die durch ihre stärkere Wirkung in die Ferne für die intimeren Reize der Stuckschen Amazone einigermaßen entschädigt.

Bei der Herstellung einiger Medaillen und Plaketten hat sich Wrba der Reduktionsmaschine bedient. Daß ein Künstler, dessen Hand von rechtem Stilgefühl geleitet wird, trotz dieses bedenklichen Mittels kraftvolle Werke zu gestalten vermag, zeigt die S. 84 abgebildete Leinfelder-Medaille.

YENCESSE, OVIDE, französischer Medailleur. Seine Medaillen und Plaketten sind zart wie ein Hauch modelliert.

ZUTT, RICHARD ADOLF, geb. am 25. Januar 1887 in Basel, besuchte mit 19 Jahren zwei Wochen lang die Akademie in Karlsruhe, ging dann nach München, um zuerst bei einem Steinmetz, dann bei einem Goldschmied das Handwerk von Grund auf zu lernen. Nach $2^1/_2$jährigem Aufenthalt in München ging er nach Florenz, wo die Künstler der italienischen Renaissance seine Lehrmeister wurden. Drei Jahre später kehrte er zu dauerndem Aufenthalte nach München zurück. In Florenz entstanden die beiden S. 10 und 11 abgebildeten Köpfe, die ganz den Reiz dieser ewig jungen Stadt atmen.

Das S. 10 abgebildete Relief ist für das Grab eines jungen Bildhauers bestimmt, der mit Zutt in Florenz tätig war. Es ist im engen Anschluß an den Familienzusammenhang des Toten gestaltet. Die erste Gruppe stellt den Tod mit dem Verstorbenen dar, die zweite die Mutter, den Vater und den jüngeren Bruder, die dritte die Schwester und den Schwager des Toten. Neben der harten Arbeit in Stein, die den Künstler hauptsächlich in Anspruch nimmt, treibt Zutt auch in Silber allerlei Schmuckstücke, Gürtelschließen, Medaillons und dergleichen, alle kraftvoll und zierlich zugleich gestaltet, von handfester Tüchtigkeit. Von ungewöhnlichem Reiz sind die Schmuckmünzen des jungen Künstlers, die er vertieft in Speckssteinplatten oder in Gips schneidet, um das Modell mit Silber auszugießen und das Gußstück ziselierend zu übergehen. Die drei S. 11 abgebildeten Stücke sind gute Beispiele dieser Art.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA K.U.L.

DIE BLAUEN BÜCHER:

QUARTbände „Die Welt des Schönen“:

Griechische Bildwerke

Herausgegeben von Dr. Max Sauerlandt. „Wir werden nie aufhören können, auf das griechische Altertum als auf das goldene Zeitalter zurückzublicken; je enger wir uns selbst gebunden fühlen, mit um so tieferem Verlangen nach Freiheit und Natürlichkeit, je freier und natürlicher wir unser eigenes Dasein empfinden, mit um so größerer Heiterkeit und um so lebhafterem Glückgefühl.“ Über 140 Abbildungen, darunter 50 ganzseitige. Wiener Abendpost: „Das auszeichnende Charakteristikum des Buches liegt in der überaus geschmackvollen Auswahl der reproduzierten Bildwerke einerseits und in der Vortrefflichkeit der nach den besten Aufnahmen hergestellten Autotypien andererseits. Selbst für den genauen Kenner der Materie ist es ein Genuß in diesem schönen Bilderbuche zu blättern.“ 110. Tausend.

Der stille Garten

Über 100, meist ganzseitige Abbildungen nach den Werken deutscher Maler aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das schöne Werk will, indem es ins heutige Deutschland hinausgeht, die beginnende Neigung zur stilleren Zeit unserer Großväter und Urgroßväter zu stärken versuchen. Vielleicht auch, daß es hier und da einem müden Menschen eine Stunde des Ausruhens gibt, wie ein stiller und schattiger Garten sie dem ermatteten Wanderer der Straße zu geben vermag. 110. Tausend.

Bilder aus Italien

Dies anspruchslose, nicht aber oberflächliche Buch will Italienfahrern vor und nach der Reise zur Freude sein. Auch mag es als Ersatz einer Reise gelten können, die man aus äußeren Gründen sich etwa versagen muß. Indem es erfreut, hofft es zugleich das innere Verstehen für das Wesentliche des schönen Landes zu vertiefen. Die Bilder des Buches sind als die besten aus einer großen Anzahl deutscher AMATEURphotographien ausgewählt, und unter ihnen ist keines, das nicht über das rein Vedutenhafte hinausginge. So darf das Buch bitten, nicht mit einer Sammlung der üblichen „berühmten“ italienischen „Ansichten“ verwechselt zu werden. Rund 140 Abbildungen. Sommer 1912: 75. Tausend.

Das Haus in der Sonne

In Bild und Wort zeigt der schwedische Malerpoet CARL LARSSON das liebe Leben seines eigenen Hauses; vor allem seiner Kinder: SECHZEHN große FARBDRUCKE, die von einem köstlichen Text und über 50 schwarzen Zeichnungen begleitet werden. . . . .„ Dieses Buch wird vielen Sonne und Glück bringen. Man wird danach greifen, wenn es draußen schneit und stürmt und es drinnen in der Stube so heimisch ist. Man wird es nehmen, wenn trübe Stimmungen einen überkommen. Wenn draußen Frühling ist und alles lacht und gedeiht, wird man in ihm lesen. Denn es ist ein goldenes Lachen drin, voll Kraft und Stärke und Hoffnung. Und wenn der Sommer seinen Glanz ausschüttet, wird man es nicht vergessen; denn also schüttet hier ein reiches Menschenleben seinen Glanz aus. . .“ [Münchener Allgemeine Zeitung.] 100. Tausend.

Dänische Maler: „Arbeit, Brot und Friede.“

Dies Buch wird mit Erstaunen und Freude aufgenommen werden: Mit Erstaunen — weil man ja außerhalb des Landes noch kaum weiß, WIE GUT da oben in Dänemark in den letzten 150 Jahren gemalt ist. Mit Freude — weil diese warme und herzhafte dänische Kunst dem LEBEN in besonderer Weise nahe steht. „Es ist ein Buch für Leute, die nach einem Tage voller Arbeit ums Brot den Frieden des Abends lieben und diesen Frieden genießen wollen. Wer meint, nach dem „Ernst des Tages“ nur „lachen“ zu müssen, der soll es liegen lassen. Wer aber einer stillen Freude fähig ist, wer ruhig schauen und sich in ein Bild hineinsehen kann, dem wird dieses Buch eine Freude und ein Freund werden . . .“ [Brandenb. Anzeiger, 20. April 1911.] 50. Tausend.

Je EINE Mk. 80 Pfg. Zur Ansicht in den Buchhandl.

DIE BLAUEN BÜCHER:

QUARTbände „Die Welt des Schönen“:

Deutsche Plastik des Mittelalters

Herausgegeben von Max Sauerlandt. Mit über 100 Abbildungen. „. . . Wie oft gehen wir durch Straßen mit geschichtlich denkwürdigen Bauten, schauen wohl auch ehrfürchtig empor zu den ehrwürdigen Kathedralen und Rathäusern am Marktplatz und freuen uns dieser wuchtigen steinernen Zeugen eines vergangenen starken Gemeingeistes, der hier sein großes Werk vollbrachte. Da grüßen uns auch wohl allerhand feierliche Gestalten, Heilige und Bischöfe, Stifter und Gründer. Droben in der Höhe wirken sie mehr ornamental, als Zier der anstrebenden Pfeiler. Auf den Blättern dieses Werkes aber sind sie herabgestiegen und lassen sich menschlich näher betrachten, und da kommt in ihre würdevolle Haltung Leben und Fluß, wir spüren ein starkes Innenleben hindurch durch die steife steinerne Gewandung, ausgeprägte Gesichter erzählen eine inhaltvolle Seelengeschichte, und eine ferne, versteinerte Welt berührt uns verwandtschaftlich, unter spröder Form ein echtes, deutsches, treues Gemüt verratend . . . .“ „. . . Hinter der Herbheit der Schale muß man die Süßigkeit des Kerns kosten lernen. Welch fabelhafter Reichtum an Schönheit, an Eindringlichem, ja an Erschütterndem! . . .“ 47. Tausend.

Michelangelo

„. . . . Diese Werke gehörten einst nur Rom und Florenz an. Dann Italien. Dann den romanischen Völkern. Heute der gesamten Menschheit. Jeder, welchen Ursprungs er auch sei und wo er wohnt, wird sich von ihnen ergriffen fühlen. Darum heißt Michelangelo der größte Künstler, der je gelebt hat.“ . . . Nicht leicht wird man Schöneres zum Ruhme Michelangelos sagen, als Hermann Grimm es einst in diesen Sätzen tat. Die neue, von Dr. Max Sauerlandt herausgegebene Michelangelo-Publikation der „Blauen Bücher“ bietet in großen, ganzseitigen Abbildungen alle wichtigen Skulpturen und Gemälde. Von vielen auch große Detailaufnahmen. Dank der verständnisvollen und geschickten Mitarbeit der an der Herstellung beteiligten buchgewerblichen Firmen hofft der Band diejenigen Schwierigkeiten in einem erfreulichen Grade überwunden zu haben, die der heutige Zustand der Originale einer glücklichen Wiedergabe vielfach entgegenstellt. 70. Tausend.

Deutsche Dome des Mittelalters

Herausgegeben von Wilh. Pinder. Mit 96 großen und guten Abbildungen und einem wundervoll prägnanten Text führt das Buch in den deutschen Kirchenbau des 9. bis 15. Jahrhunderts ein. „Deutsche Dome“ — Wir sprechen diese Worte u. eine steinerne Welt voll Kraft und Schönheit, voll von hohen Raum- u. Formgedanken steigt vor uns auf: „Das Bauen der mittelalterl. Völker war mehr, als was wir Bauen nennen. Es war die stärkste Art gehobenen Ausdruckes, die sich an alle wenden konnte. Die Architektur überstieg die Forderungen des prakt. Bedürfnisses um eines allgemeineren Amtes willen. Sie übernahm es, drängende Anliegen, die nach erhabener Form verlangten, vorzutragen. Bauwerke wuchsen, wo heute Musik geschaffen wird.“ 82. Tausend.

Deutscher Barock

Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts in 96 ganzseitigen Abbildungen, herausgegeben und mit einleitendem Text von Professor Wilhelm Pinder. * Den Kunsthistorikern und den Architekten braucht man von der Kraft der Barock-Epoche unserer Baukunst nichts mehr zu sagen: Ist doch der deutsche Barock sozusagen eine der letzten großen Entdeckungen der Kunstwissenschaft. * Unter uns andern aber mag es manchem gehen, wie es dem Verleger ergangen ist: Durch Werke aus der Verfallzeit des Stiles im Vorurteil befangen, daß Barock etwas Fremdes, ja Abstoßendes sei, konnte er nicht sogleich für den Band gewonnen werden, den er doch heute nicht mehr missen möchte. * Wenn es Professor Pinder aber innerhalb der Beschränktheit brieflichen Verkehrs und eines noch unvollkommenen Anschauungsmaterials gelang, den Verleger die Größe und Deutschheit dieser Dinge sehen zu lassen, so mag das dem Buche selbst beim Leser nur umso leichter gelingen, kraft des Glanzes der textlichen Darstellung und der relativen Vollkommenheit des jetzigen Bilderbestandes. Neuigkeit Herbst 1912: 1.—30. Tausend.

Je EINE Mk. 80 Pfg. Zur Ansicht in den Buchhandl.

von rosen ein krentzelein

ALTE DEUTSCHE VOLKSLIEDER

HERAUSGEGEBEN VON
HUBERT STIERLING

KARL ROBERT LANGEWIESCHE
VERLAG/DÜSSELDORF U. LEIPZIG

AUS DEN „BLAUEN BÜCHERN“

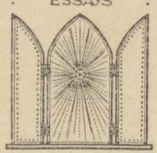
15.–

MAURICE

MAETERLINCK

VON DER INNEREN SCHÖNHEIT

AUSZÜGE UND ESSAYS



HERAUSGEGEBEN VON MARIA KUHN

KARL ROBERT LANGEWIESCHE VERLAG/DÜSSELDORF U. LEIPZIG

AUS DEN „BLAUEN BÜCHERN“

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
KUL A1-5023

Biblioteka Uniwersytecka KUL
1000557084